Н. Н. ЕВРЕИНОВ

ИСТОРИЯ РУССКОГО ТЕАТРА

С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО 1917 ГОДА

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИМЕНИ ЧЕХОВА
Нью-Йорк • 1955

HISTORY OF THE RUSSIAN THEATER

From its origins to 1917

by

Nicolas Evreinoff

Printed in U.S.A.

ИСТОРИЯ РУССКОГО ТЕАТРА

ВВЕДЕНИЕ

Чтобы сделать наглядным для человека неученого, значение того или другого праздника в древности, как это делается кое-где еще и теперь, устраивались большие процессии и в них, перед народом, разыгрывались те небесные события, какие праздновались в соответственный день, например, смерть и воскресение божества, победа над темной силой и др.

Самым большим праздником издревле считается наступление Нового года. В этот день, в древнем Вавилоне, совершалось праздничное шествие из Борсиппы (предместья Вавилона) в Вавилон, чтобы символизировать начало владычества светлого бога Мардука, носившего священный титул великого Эа, чьей эмблемой был декабрьский зодиак Козерог. В это праздничное шествие, — указывает основоположник учения о панвавилонизме Гуго фон Винклер, — вводилось всё, что имело отношение к мифу о годовом круговороте. Вводился и корабль, на котором бог (Эа) переплывал (в декабре) мировой океан. Бог подъезжал к каналу, затем его везли, поставив корабль на колеса, по большой улице празднеств (символизировавшей верхнюю часть зодиака) в святилище Вавилона, в «небесный мир». Это и есть, car naval, — объясняет Г. Винклер, в своем исследовании «Духовная культура Вавилона», — корабль-повозка, давшая имя сохранившемуся доныне празднику («Карнавалу»), коим заканчивается старый год и начинается новый.

Нечто подобное, через 5000 лет, запечатлено историками в древней Руси, а именно в Сибири, в Пензенской губернии, в Симбирской, а также в городе Тихви-

не, еще в XVII веке. Далекий от мысли об аналогиях, установленных мною в книге «Азазел и Дионис» (Изд. «Academia», 1924 г., стр. 153), профессор Алексей Веселовский цитирует, в своем труде «Старинный театр в Европе» (стр. 300) следующие исторически-заверенные данные: «В Тихвине снаряжалась большая лодка, ставившаяся на несколько саней; в сани впрягается множество лошадей, на которых едут верхом окрутники (называвшиеся «халдеями»); окрутники ж в разнообразных костюмах, стоят в этой лодке, нарядно убранной и украшенной флагами; во время процессии, стоящие в лодке разыгрывают на ней, как на подвижном театре, различные сцены и поют комические песни или пляшут».

Через 5000 лет, а, может быть и больше, в каком-то Тихвине, у совершенно отличного от халдеев народа, повторялась ежегодно не только новогодняя процессия халдеев-вавилонян, но процессия с тем же самым театральным феноменом: — корабль на колесах — большая лодка на санях! — и при этом участники ее, русские крестьяне, ничего толком не знающие о халдеях, с их религиозным культом бога Эа (обусловившим допотопный «корабль», — этот прообраз бутафорского «корабля», центрального в процессии из Борсиппы в Вавилон), называются опять-таки «халдеями» (по бывшей их причастности к «Пещному действу»).

Спрашивается, можем ли мы говорить, в данном случае, о заимствовании или о влиянии извне, оказанном на «обрядовый театр» языческой Руси?

Никоим образом. И это по той простой причине, что когда существовал Вавилон, не было еще древней Руси, стало быть некому было заимствовать; а когда образовалась древняя Русь, то от царства Вавилона оставались только тысячелетние развалины, — значит, не у кого уже было заимствовать.

Да такое «заимствование» и не представляется необходимым, если мы примем во внимание те данные этнологии, согласно коим одни и те же воззрения, касающиеся священных предметов и отношений человека к космосу, встречаются на всем земном шаре и у самых различных рас. Уже Адольф Бастиан (знаменитый эт-

нограф) объяснил, на рубеже XIX — XX веков, что человек всюду носит в себе одни и те же зародыши развития и что они, под влиянием разных потребностей, всегда должны, при соответствующих условиях, одинаково развиваться.

Еще убедительнее говорит о том же В. Вундт, в своей замечательной работе «Миф и религия», утверждая тот факт, что «свойства человеческого мышления и чувства, равно как и аффекты, влияющие на работу воображения, в существенных чертах одинаковы у людей под всякими широтами и во всех странах. «Нет поэтому никакой нужды в гипотезе «переселения», «заимствования» или «влияния», чтобы объяснить «сходство основных мифологических представлений, в то время, как, наоборот, имеющиеся всегда, — согласно В. Вундту, — различия, в образах фантазии, указывают, своей зависимостью от окружающей природной обстановки, расы и культуры прямо на их туземное происхождение».

Это как нельзя более подходит к указываемой мной аналогии между новогодним празднеством в древнем Вавилоне и святочным празднеством на Руси (вплоть до XVII века). И там и здесь «корабль», движимый волоком (на колесах или на санях): и там и здесь разыгрывались («как на подвижном театре», — сравнивает А. Веселовский) соответственные Новому году сцены, выражавшие, само собою разумеется, радость от победы света над тьмою; и там и здесь действующие лица назывались «халдеями», под коими в древности подразумевались вавилоняне.

И вместе с тем почти всё, в данной аналогии, различествует, в зависимости от окружавшей природной обстановки, народности действующих лиц и культуры таковой народности. — Не «колеса», а «сани», на коих водружался «корабль» (или «большая лодка»), имели место на Руси; не вавилонские боги (великий Эа, Набу, сын Мардука-Бела, и его супруга) чествовались в святочной процессии на Руси, а отличные от них, по культу, «козел» или «коза» (божественные эмблемы плодородия); не южно-восточные песнопения и медлительные литургические действа Вавилона, а северные песни и

резвые (от холода?) пляски и действа «разыгрывались» на новогоднем «корабле» в России; не потому действующие лица («окрутники», то-есть ряженые) назывались в Тихвине «халдеями», что они принадлежали к этому народу, а потому, что они носили эту кличку в качестве участников в церковном представлении «Пещного действа».

Как видим, в данной аналогии столько же сходственных черт, сколько и различных, каковые дают полное основание считать данный театральный обряд совершавшийся в языческой и полуязыческой Руси, подлинно русским. Даже если с приверженцами «панвавилонской» теории, мы признаем, в данном обряде, — равно как и в ряде других русских культовых театральных обрядах, — факт «переселения» их в Россию, через Грецию (подвергшуюся, в древности, огромному влиянию халдейской культуры), то и тогда мы будем всё же вправе считать их подлинно русскими, ибо, в веках их развития на Руси, эти театральные обряды должны были сложиться, в конце концов, в совершенно самобытные культовые формы. К тому же не надо упускать из виду, что «обряд, — как это хорошо показал тот же А. Веселовский, — представляет собой изначальную форму религиозного сознания», обуславливающую тем самым и оригинальность форм их выражения.

Эти соображения нуждались в точном закреплении по той простой причине, что предлагаемая мною книга имеет центральным предметом своего содержания самобытные формы русского театра, каковые составляют прежде всего, на заре русской языческой культуры, обрядовые культовые действа и игры древней Руси.

При таком взгляде на историю Русского Театра, становится бесспорным, что, если видеть начало его в обрядово-драматических действиях, достигших у русского народа огромной выразительности и оригинальной художественной формы, — надо таковое начало отнести к языческим временам незапамятной древности, к чему и склоняется автор настоящей Истории.

Иное дело — стоя на обычной точке зрения, видеть основание русского театра в устройстве, при царе Алексее Михайловиче, «Комедийной Хоромины»; тог-

да надо отнести начало русского театра к концу XVII века, а именно к 4 июня 1672 года, когда был отдан царский приказ «учинить комедию» и представлять, на подмостках «Комедийной Хоромины», «Книгу Есфирь», что и было исполнено 17 октября 1672 года.

Если же начало русского театра видеть гораздо позднее, — в реформированной уже, по западным образцам России, но тем не менее на путях собственных творческих поисков, — надо отнести начало русского театра (вопреки взгляду автора настоящей Истории) к весьма недавнему прошлому, а именно к первой трети XIX века, когда дала знать о себе драматургия Гоголя, а заодно с нею и самобытно-русское искусство актера Щепкина, чьим именем с таким же благоговением называется в России Московский Малый Театр, с каким во Франции La Comédie Française «Домом Мольера».

Имеются ли основания видеть столь запоздалое начало русского театра? Строго говоря, имеются, если иметь в виду, что до первой трети XIX века были лишь отдельные, да и то лишь частичные попытки руссифицирования нашего драматического искусства; в общем же вся юность русского театра продолжала протекать под тем же воздействием иностранных гувернеров, каковое сказалось с самого начала насаждения в России театра.

Что этот театр был навязан народу извне, как плод иноземной культуры, и, в своем дальнейшем развитии, оставался, на главнейших путях своих, театром «заимствованным» у Запада и явно подражающим его образцам доказывается чуть не всей историей театра в России.

«Мы воспитаны иноземцами, — писал Бестужев в «Полярной звезде» в 1825 г., — мы всосали с молоком безнародность и удивление только к чужому... Мы выросли на одной французской литературе, вовсе не сходной с нравом русского народа, ни с духом русского языка... Нас одолела страсть к подражанию; было время, что мы невпопад вздыхали по-стерновски, потом любезничали по-французски, теперь залетели в тридевятую даль по-немецки. Когда же попадем мы в свою колею?».

Чтобы попасть в свою колею, русскому театру пришлось приноравливаться более полутораста лет.

Какая странная судьба у народа, владевшего уже отлично развитыми формами своих календарных, аграрно-обрядовых действ, — тех действ, какие, без малейшей натяжки, можно охватить термином «обрядового театра»!

Как грустно для всякого русского театрала сознание, что его отечественный театр, в той форме, какую знает его история, есть учреждение не самобытное, не русского происхождения и не чисто-русского уклада!

Мало кто на Западе знает (а еще меньше — делает из этого поучительные выводы) что начало театральных представлений на Руси положено ученым немцем (магистром) Иоганном Готфридом Грегори, — пастором лютеранской церкви, присланным в Москву Саксонским курфюрстом.

Именно немец Грегори, с помощью немцев же Георга Гюбнера (переводчика) и Рингубера (режиссера), устроили в России первый, настоящий, в общепринятом европейском смысле, театр.

Дело Грегори продолжал в России, при Великом Преобразователе, пруссак Иоганн Христиан Кунст, а после преждевременной смерти последнего — Отто Фюрст, для характеристики труппы которого достаточно сказать, что она давала представления преимущественно на немецком языке.

При преемниках Петра I колесо истории русского театра не движется вперед ни на иоту.

Наше сценическое просвещение, за это время, попадает то в руки труппы Манна из Германии, то труппы commedi'u dell'arte из Италии, то труппы г-жи Нейбер из Лейпцига (с ее немецко-французским ложноклассическим репертуаром), то в руки труппы Аккермана.

Наконец, наступает знаменательная дата официального основания Российского театра: 30 августа 1756 года издается давно жданный указ! Учреждаются штаты Императорского театра и его директором назначается бригадир Александр Сумароков! Спрашивается, что же дал сей «прославленный» драматург, ко дню

основания Российского театра, бедным россам, только что вышедшим из школы немки Нейбер? — «Расинов я театр явил, о Россы, вам!» — вот подлинные слова галломана А. Сумарокова. Не «Российский» он явил театр россам, а, к сожалению, только «Расинов», чем окончательно закрепил пересадку, на русскую почву, западноевропейского «театра Расина», со всем его чуждым русскому духу ложноклассическим стилем.

Не лучше, чем с «русской» драматургией, обстояло, на первых порах, и с «русским» лицедейством. — Наш «первый русский актер» — таково почетное название Ф. Г. Волкова — «заимствуя (по словам А. Малиновского) от итальянских речитативов», был вместе с тем восторженным поклонником немецкого актера Аккермана, посетившего, со своей труппой, Петербург в середине XVIII века (от которого он и перенял, по всей вероятности, свой знаменитый прием изображения «бешеного» на сцене). Наша слава «русской» сцены Семенова была, по утверждению С. Т. Аксакова, лишь неловкой подражательницей m-lle Georges. Искусство же И. А. Дмитревского — этого патриарха «русского» лицедейства — уже вовсе не лестно для нашего национального самолюбия, так как это был, в полном смысле слова, «человек заграничный» подпавший в Париже под влияние Лекэна, а в Лондоне — Гаррика.

Такое же раболепство перед иноземными театральными образцами, продолжалось и при Екатерине Великой, подававшей, несмотря на ее стремление к руссификации репертуара петербургских и московских театров, властный пример заимствования и сюжетов, и техники у немецких драматургов и у Шекспира.

Сами здания постоянных театров возникли в России по инициативе иноземцев. Так, инициатива первого общедоступного театра в Петербурге, открытого в 1783 году, принадлежит немцу Карлу Книпперу. Москва, в обогащении своих стогнов постоянным театральным зданием, обязана в первую голову директору итальянской оперы Локателли; когда же этот исторический театр (у Красного Пруда) сгорел, то опятьтаки не русский, а еврей-англичанин Медокс взял в свои руки, как самую постройку публичного театра в перво-

престольной (на Петровке), так и бразды правления в оном. Словом, иноземцы даже здесь сыграли важную и чреватую последствиями роль в истории русского театра, так как само здание театра (его архитектура, оборудование сцены, расположение зрительных мест и пр.) в известной мере предопределяет уже характер действа, коему данное здание призвано служить. Еще более сказанное относится к самому антрепренеру. Можно живо представить себе, какое влияние на русское сценическое искусство должен был иметь, например, тот же иностранец Медокс, когда в руках его, кроме труппы немецкой и французской, оказались две русских труппы, театральная школа и три театра: Большой, Домашний в Воспитательном Доме и Вокзал.

Как ни печально, но все эти данные заставляют признать, что, в своей юности, «русский театр» был долгие годы русским лишь по названию да разве еще потому, что находился в России и что на сцене его говорили или пели по-русски.

На самом же деле это был, в значительной степени, иностранный театр, деятели коего даже кичились, что мол «у нас (в России) не хуже, чем заграницей».

Так как задача предлагаемой, на этих страницах, «Истории Русского Театра» заключается в максимальном оправдании данного названия, а не в описании иностранного театра, культивировавшегося в продолжении полутора столетий, на русской территории, — настоящая «История Русского Театра» (а не «Истории Театра в России») должна тем самым выгодно отличаться от появившихся до сих пор книг под таковым же названием, уделяющих равное место как заимствованному с Запада, т.-е. иностранному театру, так и подлинно самобытному русскому театру.

Отличается еще настоящая книга от других, написанных на ту же тему, в том отношении, что она стремится проследить зачатки и развитие театра чисто-русского, оставляя, в виду этого, в стороне национальные театры украинский, белорусский, грузинский, армянский и других народов, составляющих вкупе Союз Советских Социалистических Республик.

С другой стороны, настоящая «История Русского Театра» посвящена целиком драматическому искусству, противополагающемуся, в своей исключительности, «оперному», «балетному» и прочим зрелищным искусствам.

Вместе с тем отличие данной Истории от близких ей, по содержанию (но занятых преимущественно драматической литературой), состоит еще в том, что самое понятие «театра» взято здесь в том его широком значении, какое подразумевает, рядом с искусством драматурга, и искусство актера, режиссера-постановщика и декоратора.

Последнее, на что автор этой книги просит обратить внимание благосклонного читателя, — это то, что среди русских книг по истории театра, данная книга написана профессиональным деятелем театра, на 40-летней практике изучившим его не только по печатным материалам, но также и по данным своего режиссерского и драматургического опыта, сопряженного с работой в области истории и теории театрального мастерства, каковой работе автор посвятил немало книг и журнальных статей.

Н. Евреинов

Глава I

Обрядовый театр Крестьянской Руси

Среди разновидностей театра, рассматриваемого не в узкоформальном значении этого слова, не в традиционном его аспекте, а в несколько расширенном его понимании, особняком стоит театр, которому приличествует название обрядового.

Так как эта дифференциация не получила еще всеобщего признания, — спрашивается, имеем ли мы основание говорить о подобном явлении, как именно о театре? Не осторожнее ли употреблять, в соответственном случае, вместо выражения «обрядовый театр», просто «обряд» или «обряды драматического характера»?

Такая осторожность пожалуй совершенно излишня, ибо что представляют собой праздничные ритуальные действия, сопровождаемые песнями, плясками, ряжением и пантомимой (нередко с «диалогом» действующих лиц), которые совершаются, по раз выработанному «чину», охотничьим племенем или земледельческой общиной, как не подлинный театр?

Правда, такой примитивный театр имеет свою отличную от прочих театров существенную особенность в том, что содержанием и формой ему служат не вольно-творческие сценические произведения, а лишь издревле-установленные и имеющие магическое значение обряды; но, в общем, такой театр, со строго-ограниченным специфическим репертуаром, является, в своих основных зрелищных чертах, самым настоящим театром.

Объясняя разницу между «обрядом» и «игрою» и обращая внимание читателя на то, что в противоположность «игре», обряд, приуроченный к известному времени, месту и обстоятельствам, является делом

серьезным, религиозно-важным, строго-консервативным и пр., — проф. А. Белецкий говорит, что «в обряде театральны лишь элементы», в то время, как «игра» почти всегда уже готовый, хоть и примитивный театр». (См. «Старинный театр в России», Москва, 1923 г.).

Принимая целиком мою теорию театральности, «широкой струей — по признанию А. Белецкого — просочившейся в народный быт», где она нашла себе выражение в таких фактах, как обрядность Запорожской Сечи, принятие в «гурт» нового члена у бандуристов и лирников и во многом другом («чем, конечно, воспользовался бы — пишет А. Белецкий — талантливый Н. Н. Евреинов, как материалом для иллюстрации своей теории»), — почтенный профессор находит, тем не менее, расстояние от «театральности» до «театра» весьма значительным, не решаясь, став на мою точку зрения, рассматривать обрядовые действия, как разновидность подлинного театра.

Не вступая в полемику с проф. А. Белецким, укажу только, что такой авторитетный ученый, как В. Всеволодский-Гернгросс, автор двухтомной «Истории Русского Театра» (изд. в Советском Союзе в 1929 г., с предисловием наркома просвещения А. В. Луначарского) решительно присоединился к моему мнению[1] и счел возможным и даже необходимым считать «обрядовые и игровые действования» «ранними видами театральных действований или, выражаясь кратко, считать театром». (см. том 1-й, стр. 174-175).

---

[1] Самый термин «обрядовый театр» был пущен мною в обращение уже давно, в чем дает возможность убедиться Вас. Каменский, в своей «Книге о Евреинове», изданной «Современным Искусством» в 1917 г., где названный писатель сообщает: «Летом 1914 г. Н. Евреинов ездил в глубь Курской, Орловской и Тамбовской губерний, с целью изучить русские народные обряды и игры для Русского Обрядового Театра, идея об устройстве которого у него зародилась, когда ему было еще 20 лет... на свадьбе, совершавшейся со всей строгостью древне-русских правил и обрядов», в Ржевском уезде Тверской губернии. В. Всеволодский-Гернгросс начал пользоваться печатно термином «обрядовый театр» лишь с 1929 года, — года выхода из печати его 1-го тома «Истории Русского Театра», после того, как я печатно оповестил впервые о «русском обрядовом театре», в моей книге «Театральные новации», изданной в Петрограде, в 1922 году.

Каков же, спрашивается, был репертуар этого издавна оформляемого обрядового театра, дававшего, до недавнего времени всегда в одни и те же сроки, одни и те же, в общем, спектакли? К чему сводился сокровенный, для профанов, смысл этих своеобразных спектаклей, их содержание, их характер?

На это отвечают — правда, часто сбивчиво и чересчур кратко — многочисленные запрещения и обличения данного «репертуара» и представлений излюбленных в нем пьес со стороны православного духовенства, ведшего борьбу с обрядовыми «действованиями» языческого происхождения.

Среди этих обличений и суровых осуждений живучего, «в пику» духовенству, обрядового театра, процветавшего на Украине, в конце XVI века, интересно и поучительно послание к князю Острожскому, знаменитого афонского монаха Иоанна Вишенського, который, из своего затворнического уединения, прилежно следит за верностью Христовым заветам родного ему украинского народа.

В этом своем послании И. Вишенський дает перечисление тех «пьес», какие составляли «репертуар» обрядового театра на Украине, называя главные народные языческие праздники и связанные с ними обряды в календарном порядке.

Он начинает с новогодней «пьесы» Коляды, которую советует «из городов и сел» изгнать, согласно Христову учению, ибо «не хочет Христос, чтобы при Его Рождестве имели место дьявольские Коляды», — пишет И. Вишенський.

Нечто подобное предлагает он и в отношении «Волочельного» обряда, совершаемого на Пасху, а именно «выволокши его из городов и сел, утопить. Не хочет бо Христос, при своем славном Воскресении, того смеху и ругани дьявольского иметь».

Далее следует осуждение дьявольского праздника «на Георгия мученика», где имеют место «танцы» и «скоки», которые заставляют гневаться Георгия мученика на «нашу землю» (т. е. на Украину).

Потом — следуя точно календарной последователь-

ности — И. Вишенський ополчается на языческий характер праздника, совершаемого в честь Ивана Купалы, «ибо гневается (на то) Иоанн Креститель»; поэтому Купалу надо утопить и огненное скаканье (в его честь) прекратить.

Наконец, гоненье блюстителей христианской веры, типичным представителем коих был монах Вишенський, распространялось с ожесточением и на «похороны Ярилы».

Из этих кратких выписок мы видим, что репертуар Украинского обрядового театра был, как впрочем и везде на Руси, почти сплошь языческим, как по форме своих «пьес», так и по их содержанию, представляя собой пережитки седой древности ненавистные православному духовенству, в качестве дьявольской нечисти, и, следовательно, не могущие иметь место на церковных праздниках к коим они были якобы «приурочены».

Эта точка зрения монаха И. Вишенького, разделяемая современным ему духовенством, грешит в очень существенном пункте, а именно: — как теперь уже хорошо известно не только этнологам[2], — не языческие праздничные обряды были приурочены к праздникам православной церкви, а как раз наоборот: праздники юной (по сравнению с языческой) христианской религии были приурочены к издревле-устоявшимся, в религиозном сознании народа, праздникам языческой древности.

И в самом деле, что представляют собой перечисленные И. Вишенським народные праздники?

Первый, упоминаемый им, — «Коляда» — есть праздник зимнего солнцестояния; второй обряд—«кликанья» (заклинания) и «величания» Весны, чтобы она поскорее вернулась; третий — скотоводческий праздник, в честь Юрия, покровителя стад, повелителя волков, начальника Весны; четвертый — есть праздник летнего солнцестояния.

---

[2] В этом отношении проф. А. Белецкий, которого я упомянул выше, составляет печальное исключение, считая (по недоразумению?) что языческие народные праздники были приурочены, на Украине, с распространением там христианства, к христианским праздникам.

Совершенно ясно для каждого (а не только для ученых этнографов) что праздники зимнего и летнего солнцестояния, обуславливающих смену земледельческих работ, не могли быть приурочены к Рождеству Христову и Его Воскресению, — исторические сроки коих остаются и поныне невыясненными, — тогда как время солнцестояния бывает всегда в одни и те же сроки и «приурочивать» их к срокам других событий, значило бы просто-напросто переставлять всю небесную механику.

То же самое приходится сказать и о языческом празднике в честь Юрия — покровителя стад, к которому был потом приурочен «День св. Георгия-Победоносца», и о других языческих праздниках, составлявших, в своем театральном оформлении, репертуар русского, украинского и белорусского обрядовых театров.

Я не буду здесь распространяться обо всех «пьесах» этого репертуара, выбрав только наиболее показательные для нас, в смысле подлинного театра, и пользуясь главным образом фольклором наиболее отсталых от цивилизации местностей, где, в частности, мне лично довелось побывать, для проверки книжных источников, часто крайне замутнённых и недостаточно исчерпывающих для взыскующих истины.

Следуя перечислению языческих народных праздников, данному ученым (для своего времени) монахом И. Вишенським, я остановлю внимание читателя прежде всего на «Коляде», как на новогоднем «спектакле», а не на «Волочельном обряде» или на другом какомнибудь из весенних, как это принято некоторыми фольклористами, словно игнорирующими то обстоятельство, что черед времени имеет свое начало в Новом Году, когда умершая-было Природа начинает воскресать под лучами повернувшегося к лету Солнца.

Я остановлюсь на этом «празднике зимнего солнцестояния» дольше, чем на других «пьесах» из «репертуара» обрядового театра, по той важной причине, что здесь мы встречаемся с феноменом, подобным тому, из коего в древней Элладе возник трагический театр Эсхила, Софокла и Еврипида, равно как и комедийный

театр Аристофана. Ибо надо иметь в виду, что если художественная драма впервые возникла в Элладе, — культовая обрядовая драма, из коей художественная, так сказать, вылупилась, отнюдь не является достоянием одного лишь греческого народа. И когда школьников учат, что только гений этого народа мог, благодаря исключительно благоприятно сложившимся условиям своего развития, создать из случайного якобы факта козлогласия (т.-е. трагедии, в этимологическом смысле) новый род искусства — драму, — школьникам внушают сущую неправду, и неправду двоякого рода: во-первых, козлогласие, как удалось выяснить фольклористически, не есть явление случайного характера, а обрядно-культового, а во-вторых, из такого характера песен-плясок вокруг козла (живого или ряженого) рождается (повидимому совершенно закономерно) «первобытная» форма драмы (синкретического вида) не только у греков, а у всякого народа, и у русского (великорусского, украинского и белорусского).

Ряженая коза, на святках замещающая собою козла, продолжает еще долго, в глазах народа, внушать, несмотря на баснословный срок давности, почтение к себе как к тотему подлинно сакраментальной важности. Это видно уже из того, что все сопутствующие «козе» маски воспринимаются обычно, несмотря на веселое настроение, чрезвычайно серьезно и даже почтительно. Не говоря уже об одарении этих святочных масок съестным, вроде колбасы, сала, зерна и прочего, — к ним самим, а тем более к «козе» относятся с благоговением и словам их равно как и действиям, придают большое значение.

На вопрос, почему именно козел (коза), в средней полосе Евразии, оказался в таком почете, в таком исключительном фаворе, мы находим ответ: 1) в оценке хозяйственного значения этого животного: коза является «коровой бедняков», не требующей никакого ухода за ней, и дающая, по сравнению с коровой, не только лучшее молоко, но и более нежное мясо и шерсть для одежды; 2) в том факте, что козел импонировал первобытному человеку своей сверхестественной способностью руководить лучше пастуха, стадом поручен-

ных ему овец, скрывать в желудке и кишках целительные безоаровые камни (padzohr), служившие мощным противоядием и пр.; 3) в воззрении на козла, как на воплощение сладострастия, обусловливающего плодородие; 4) в человекоподобии бородатой морды козла и его голоса; и в 5) в приязни козлов к горным высотам, где на заре нашей культуры полагали местопребывание богов.

С переходом к земледельческому быту обычай совместной песни-пляски, вокруг козла или козы, приурочивается к определенному времени года, первейшим образом к декабрю-январю, когда поворот солнца к лету знаменует воскресенье умершей-было навек природы. Приэтом жрецы, идя навстречу народному почину, обуславливают тем самым соединение культа с народною игрою, в чествовании бога, каковое соединение дает одну из наиболее знаменательных пьес языческого обрядового театра[3].

В чем же состояла эта «новогодняя» пьеса на Руси, украшая собою репертуар его обрядового театра, и которая в отношении календарном, так и в отношении возможного генезиса драмы (по образцу древней Греции) должна быть поставлена, в этом репертуаре, номером первым?

Она состояла в том, — отвечают ранние записи русских фольклористов, работавших в полуязыческой Белоруссии, — что на святках, накануне Нового Года, небольшая группа ряженых крестьян, среди коих один или двое со скрипкой, а то и с барабаном, входит, с позволения своего господина, к нему в хоромы и начинает петь «Козу» (т.-е. «козлогласовать», наподобие греческого хора, при зарождении «трагедии». — Н. Е.).

Самое «Козу» изображал один из ряженых, в кожухе, вывороченном наизнанку, причем «во всё время представления коза ходит на четвереньках. К ее голове, закутанной и прикрытой незатейливою маской, при-

[3] См. мои книги, посвященные козлу (козе), как косвенному виновнику возникновения драмы: 1) «Происхождение драмы», изд. Петрополиса, 1921 г., 2) «Первобытная драма германцев», изд. «Полярной Звезды», 1922 г. и 3) «Азазел и Дионис», изд. «Academia», Ленинград, 1924 г.

ставлены коровьи рога... По окончании песни, «Козе» дарят деньги, и она, со всею своею свитой, отправляется дальше к другим панам, если они есть в соседстве, или же к своим зажиточным односельчанам, чтобы снова петь, плясать и получать гостинцы»[4].

Текст «козлогласия» различался, в зависимости от местности, где оно происходило. — П. В. Шейн приводит среди прочих, в своем сборнике «Белорусские народные песни», изд. 1874 года, следующую запись песни «Козы»:

Ого, го коза,
Ого, го коза,
Гдзе ты бувала?
— В турецкой земле. —
Што ты робила?
— Ягодки брала. —
Кому давала?
— Жоунерам, жоунерам...[5]
. . . .
А у том сельце
Лихие стрельцы
Собиралися,
Раховалися:
Козыньку убиць
Шкуру злупить
И дуду пошиць.

Вариантов подобных «козлогласий», поющих под Новый Год, очень много. Среди них, как существенные, для культа козла или козы, надо упомянуть следующие строки:

Гдзе коза ходит,
Там жито родит;
Гдзе коза хвостом,
Там жито кустом;
Гдзе коза ногою,
Там жито горою
Гдзе коза рогом,
Там жито стогом.

Эти строки лишний раз объясняют причину траголатрии.

---

[4] П. В. Шейн «Белорусские народные песни», изд. 1874 г.
[5] Т. е. солдатам.

Во всех, без исключения, «козлогласиях» (колядках) козу предостерегают об ожидающих ее опасностях и дают благие советы:

Не ходи, коза,
Под тое сельцо,
Под Михайловце!

(или «под Рогачево», или под другое какое сельцо), где —

...стрельцы
Хотят козу убить
Маше шубу сшить... и т. п.

Если видеть в козе (козле) русских колядок зооморфную эмблему божества плодородия (допустим — Бога Авсеня!) которое умирает насильственной смертью (от стрельцов-охотников или от волков), подобно Дионису, в греческом сказании, — выше приведенные и подобные им строки древнерусских козлогласий служат подтверждением такой аналогии. — И В. Семенченков, в своем исследовании «Начало драмы у древних греков», недаром останавливает внимание на том, что в древней Элладе «певцы, управлявшие хором, или как представители самого Диониса, или как вестники из свиты бога, рассказывали об опасностях, угрожавших богу».

Нет недостатка, в древнерусских козлогласиях, и чисто эротических мотивов, например:

Тои улицы
Разлегаются,
Хозяин дочкою
Похваляется:
— Возьми, казаче!
Нехай не плаче!

Или например просьба, в конце одного из козлогласий, чтобы поющим было подано:

Решето овса
Поверх колбаса,

— в чем надо видеть намек на фаллический культ, подобный тому, коему служили, в древне-греческой процессии «Сельских Дионисий», фаллофоры; это тем бо-

лее правдоподобно, что козлогласия исполнялись на Руси в античном размере «трохаической триподии» (-u-u-u), известном в метрике, как «versus ithiphallicus», то есть как напряженно-фаллический стих.

«Для историка театра, — замечает проф. А. Белецкий, — в рождественских обрядах всего интереснее... «московолудство», ряжение, как его называют старейшие памятники русской письменности, о котором, в конце XVII-го века, считает нужным распространиться Иннокентий Гизель, автор «Синопсиса». «Инии лица своя и всю красоту человеческую, по образу и подобию Божию сотвореную, некими лярвами или страшилами на дьявольский образ пристроенными, закрывают, страшаще или утешающе людей, Творца же и Зиждителя своего укоряюще». «Мы уже знаем, — замечает тут же А. Белецкий, — что, среди этих масок, преобладали звериные и что одним из главных действующих лиц, на рождественских игрищах, являлась коза, восходящая, может быть, к козлиным, сатирским маскам языческих Брумалий (праздников от 24-го ноября по 17 декабря, посвященных Вакху-Дионису). Козу обыкновенно делают из дерева и туловище покрывают шубой, под которой скрывается поддерживающий козу человек; под музыку коза пляшет, а хор колядников приглашает ее приветствовать хозяина дома и членов его семьи».

«Техника изготовления маскарадного костюма, — уточняет В. Всеволодский-Гернгросс, — подчас бывает очень сложна. Вот например как делают «козу». Голову делают из дерева, на стороны торчат длинные рога, сверху голову обшивают кусками старого овчинного тулупа; в голову снизу вбивают палку, затем выворачивают большой тулуп и в одни из рукавов вдевают палку, ее несет парень, набрасывающий на себя тулуп и, смотря по надобности, управляет движениями головы».

Среди ряженых, принимающих участие в представлении «Козы», проф. А. Белецкий упоминает «деда», «цыгана» и некоторых других действующих лиц, указывая, что на долю козы выпадает, кроме танца, ряд мимических движений; а в словесной части представления главное место отведено «деду», который поет песню

и величает козу, пока, к общему огорчению, она не издыхает[6].

Надо заметить, что вся новогодняя «пьеса», из «репертуара» русского обрядового театра нигде толком не записана, не опубликована, не приведена в параллель древне-греческой культовой драме, с которой у нее немало сходных черт, и — главное — не разъяснена, в своих сокровенных символах.

Чрезвычайно заинтересованный, в силу указанных соображений о возможном некогда генезисе трагедии в древней Руси, наподобие Эсхиловской, я отправился в 1915 г. в одну из белорусских деревень (Бабино, около Бобруйска), где представлялась еще, на святках, эта первобытная «трагедия» (козлогласие), в ее сравнительно девственной чистоте (без позднейших наслоений), и убедился, что в ней имелись те же зачатки художественной драмы, какие имелись и в культовой драме у греков, коей христианство не послужило препятствием, под опекою государства, к свободному росту.

Представление «Козы», с которым я познакомился, в одной из полуязыческих деревень Белоруссии, отличалось большой простотою, сравнительной краткостью и носило детски-трогательный характер.

Начиналось оно с процессии, отдаленно напоминавшей процессию в день «Сельских Дионисий», о которой в «De cupiditate divitiarum» сообщает Плутарх: и здесь, и там, в центре процессии («помпэ»), справлявшейся в конце декабря, участвовал «человек, тащивший козла», с тою разницею, что в древнегреческой «помпэ» козел был живой жертвой приносимой Дионису, а в древнерусской — ряженым «козою»; и там, и здесь несли с собой вино (водку, в Белоруссии) и сласти; и там, и здесь праздник справлялся «довольно весело», как выразился тот же Плутарх.

В довершение сходства, — как в той, так и в другой процессии отсутствовал феномен такого огромного культового значения, как «корабль на колесах» и «ко-

---

[6] См. «Старинный театр в России» и мою статью «Тайна черной полумаски», в сборнике «Арена», под редакцией Евг. Кузнецова, изд. «Время», 1923 г.

рабль (вернее лодка) на санях», о которых я говорил в самом начале своего предисловия к настоящей книге. Почему в Белорусской «новогодней» процессии, ко времени моего посещения деревни Бабино, этой «лодки на санях» (зарисованной, кстати сказать, худож. Григорьевым и воспроизведенной во «Всемирной иллюстрации» 1892 г.) уже не было, я не знаю. Почему же в древнегреческой «новогодней» процессии, ко времени Плутарха, «корабль на колесах» уже отсутствовал, мы теперь определенно знаем: он был изъят из Дионисий и отнесен к Панафинеям, когда, в день рождения Афины (28 Гекатомбиона), перевозили из Керамейка в Эрехвей ее шафранного цвета платье, на корабле с колесами, в виде паруса[7].

«Человек, тащивший козла» изображал, в древнегреческой процессии, жреца, которого, в древнерусской, изображал «дед», с посохом ведший «козу» на веревочке.

За «козой» и «дедом» шли два «цыгана», изображавшиеся девушками, в мужских темных одеждах, с зачерненными сажей лицами, затем «мехоноша», собиравший в мешок пожертвования зрителей, по окончании представления, и, наконец, музыканты.

«Цыганами» девушки назывались, конечно, совершенно произвольно, так как на самом деле они изображали прислужников грозового божества плодородия, в честь которого полагалось затемнять себе лица; таковыми, в «Сельских Дионисиях» являлись фаллофоры, из песен коих произошла трагедия и сатирическая драма (не забудем, что весь хор легендарного Фесписа, окружавший его повозку, в виде «корабля на колесах», был, согласно Горацию, «с затемненными лицами»).

В связи с этим становится понятным, что «белорусская святочная коза, — как правильно заметил академик А. Н. Веселовский, — когда она не в маске, является с лицом, зачерненным сажей: — ведь весь маскарад клонился здесь к представлению божества плодородия; а таковое одинаково эмблематизировано как козлом (козою), так и зачернением лица.

[7] См. мою книгу «Азазел и Дионис», изд. Academia, в 1924 г.

Эти «цыгане» держат в руках кнуты, которыми они громко щелкают, молниеносно вертясь на одном месте. Употребляю слово «молниеносно» сознательно, так как «цыгане», в качестве служителей грозового божества, изображают, в данном представлении, удары молнии и вихрь.

Фигура «козы» изображалась у нас, в языческие времена, по-иному, чем в приведенных мною свидетельствах «из вторых рук». Лик «козы» был не горизонтальным, а вертикальным, напоминая человеческое лицо. Он был сделан из бересты, для чего брался не верхний, белый, а следующий — розовато-палевый слой березовой коры. Глазами служили две черных пуговицы от штанов. Нос вырезался из сосновой коры, сизого цвета (как у пьяницы) и привешивался между щеками, через дырки в глазницах. Рот изображался зубастым, улыбающимся, посредством подкладки красноватого цвета, взятой из той же коры березы, но из ее глубинных слоев. К подбородку был пришит клок льна, изображавший козлиную бороду. Рога были сделаны из золотисто-желтой соломы, сплетенной в жгуты, наподобие женских кос, и, начинаясь со лба «козы», отгибались назад, причем концы их пришивались к затылку «козы».

Туловище же «козы» изображалось мальчиком, лет десяти, который сидел верхом на лошадиной дуге, обращенной концами кверху, и прятался под длиннорунным козлиным кожухом, вывороченным наизнанку. Мальчику незачем было ходить на-четвереньках (как на это указывают иные свидетели), потому что длинное руно козьего меха прикрывало ноги «козы»; ряженому ею достаточно было слегка наклонять дугу, на коей он сидел, вперед-назад, топоча ногами, чтобы создавать отличную иллюзию пляски козы.

Лошадиная дуга — и притом выкрашеная в ярко-красный цвет, — была необходима, в данном обрядовом действе (хотя никто ее не видел под кожухом), так как конь был зооморфной эмблемой солнечного бога Хорса (принятого древней Русью от варягов) и этот аттрибут его, используемый в данном обряде (Солнце, спрятанное под тучей, понимавшейся, в древности, как шкура священного животного) сулил, на Новый Год, счастье.

Я затем так подробно описал здесь маску святочной «козы» (в полуязыческой деревне Белоруссии), чтобы показать, сколь отлична была она от популярной до сих пор «Козы в сарафане», со звериной мордой, горизонтально ляскающей челюстями, на голове ряженого ею, — то есть от образа, под которым некогда духовенство пыталось осмеять (на святках и на маслянице) зооморфную эмблему божества плодородия.

Самое действие, в его драматической символике, (смерть и воскресение Природы) сводилось к тому, что «коза», которая всячески воспевалась, в этой святочной «пьесе», как божественное существо, дарующее людям счастье, вдруг... издыхало.

Тогда, после некоторого (наигранного) «переполоха», среди свиты околевшей «козы», хор вскрикивал, обращаясь к «деду» (этому образу древнерусского жреца): —

Дми козе в жилу
Каб она жила!

— то есть: «намни у козы жилу», под которой подразумевался половой орган, «чтобы вернуть ей жизнь».

«Дед» исполнял требуемое, «коза» тогда вскакивала, начинала плясать «козачок» и вокруг нее воцарялось всеобщее ликование.

Другая святочная игра «Меланка» (от слова «мелянтос», что значит «черный» по-гречески) изображается 31 декабря, в день святой Меланьи (Маланьи, в просторечии) парнем, в бабьем костюме, с лицом вымазанным сажею или в черной маске. А Смерть, участвующая в этом представлении, изображается парнем, в длинной белой рубахе и в белой маске. Вместе с ними шествует, от хаты к хате, пёстрый кортеж разных святочных масок, среди коих непременно «цыгане», с лицами, вымазанными сажей.

Меланка проплясав в хате, где дается «представление», козачка, в пару со святочным «дедом», вдруг заболевает. Тогда приходит белая Смерть и поражает черную Меланку косою. Неутешный «дед» ищет целителя и на жалобы его, появляется фельдшер, который и воскрешает Меланку, под веселую музыку.

Проф. А. Белецкий видит в украинской «Меланке»

бесформенный обломок, смысл которого неясен. Я позволю себе заметить, что тот, кто вспомнит греческое сказание о Меланфе и Ксанфе, где драматизируется борьба Лета с Зимою, смысл «Меланки» раскрывается, как некий парафраз этого греческого сказанья. Сущность его, напомню, в следующем: царь Меланф, будучи изгнан из Мессены, удалился в Аттику (место зарождения трагедии), где он вступил в борьбу с беотийским царем Ксанфом (что значит «Белокурый»). Во время боя позади Ксанфа появился бог Дионис в черной козьей шкуре и, когда Меланф стал упрекать Ксанфа, что тот не один, Ксанф обернулся и тут же был убит Меланфом. (Сказанье об этом единоборстве заставило фольклориста Л. Р. Фарнвелля предположить, что аттическая трагедия выросла из европейского зимнего ряженья, так как в данном сказаньи можно смело усмотреть «борьбу зимы с летом»).

Следуя перечислению всё того же монаха Иоанна Вишенського, разберемся теперь в весенних обрядах древней Руси, поскольку эти обряды интересны для нас в чисто театральном отношении.

Таких обрядов было несколько, так как были обряды ранне-весенние, близкие к поре весеннего равноденствия, и поздне-весенние, когда природа уже полностью пробудилась, после зимней спячки.

К ранне-весенним обрядам относятся обряды, связанные с Масленицей, у которых, в общем, много сходственных черт со святочными («новогодними»).

Один только финальный масляничный обряд — «Похороны Масляницы» является отличным от прочих «вокально-драматическим представлением». (Это «представление», как известно, закреплено, в существенных чертах, в «Прологе» популярной оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка»).

Вот что рассказывается об этой «пьесе» обрядового театра в сборнике П. В. Штейна «Великорусс в своих песнях, обрядах и т. п.», а «В прощеное воскресенье, т. е. в последний день масляницы, после обеда соберутся девки и бабы и совершают обряд ее похорон следующим образом: делают из соломы куклу с руками, надевают на нее бабью рубашку и сарафан, а голову

повязывают платком. В таком виде кукла эта изображает собою масляницу. Затем одну бабу нарядят попом, наденут на нее рогожу наместо ризы и в руки дадут ей навязанный на веревке осметок — на место кадила. Двое из участвующих в обряде берут масляницу под руки и, в сопровождении толпы, под предводительством попа, пускаются в путь из одного конца деревни в другой при пении различных песен. Когда же процессия выступает в обратный путь, то масляницу сажают на палки вместо носилок, накрывши ее пеленкой. Дошедши до конца деревни, процессия останавливается. Тут куклу-масляницу раздевают, разорвут всё и растреплют. Во всё время шествия с масляницей поп, размахивает кадилом, кричит «аллилуя», а за ним кричит, шумит вся толпа».

Здесь обращает на себя внимание роль «попа» с кадилом, поминутно кричащего «аллилуя». В этом карикатурном образе, крестьяне (всё еще покорные языческому соблазну) как бы мстили православному духовенству, за преследование привычных для них и освященных большой давностью обрядов и обычаев. (Эта профанированная фигура священника разумеется отсутствует в «Снегурочке» А. Н. Островского и у Н. А. Римского-Корсакова, принужденных, в царское время, считаться с драматической цензурой).

Подобного же рода кощунственную, в глазах духовенства, пародию можно было наблюдать, до недавнего сравнительно прошлого, и в поздне-весеннем обряде «похорон русалки», в Рязанской губернии, когда куклу, величиною с шестинедельного ребенка клали в гроб, убирали цветами и несли топить на берег реки. Девушки тогда наряжались кто священником кто дьяконом, кто дьячком, делали кадило из яичной скорлупы, пели «Господи помилуй» и шли со свечами из стеблей конопли. У реки «русалке» расчесывали волосы и прощались с нею, притворно плача. (См. у Шеина). Не упустим случая отметить здесь яркий пример подлинно театрального действа (Я пропускаю «Волочельный обряд», совершавшийся на Пасху, о котором упоминает И. Вишенський, в своем послании к князю Острожскому, так как он мало интересен с театральной точки зрения).

Как явствует из самого факта пародии на службу православного духовенства, — только что помянутый обряд «похорон русалки», совпадающий обычно по времени с Петровскими заговенами или с Семиком и Троицей, был не древнее, чем появление христианства на Руси. Более древний обряд, под названием «Проводы русалки», не менее интересный в театральном отношении, чем предыдущий, не имеет ни малейшего намёка на христианство и церковную службу, которые, в пору формирования этого обряда, были еще совсем неизвестны его языческим руководителям.

Мне посчастливилось — при розысках старейших форм русского обрядового театра — побывать в Спасском уезде Тамбовской губернии и познакомиться, как нельзя лучше, с практиковавшимся там, поздней весною (после «Радуницы»), полумистическим, полуюмористическим представлением «Проводы русалки».

Вот в чем это представление состояло.

На закате солнца, я, вместе с помещиками, у которых гостил, и с их соседями, отправился к близлежащей опушке леса, не доходя до которой стояла уже огромная толпа крестьян.

Как только сумерки стали спускаться, из леса, показалась «лошадь», очень примитивно изображаемая двумя парнями, которые, став, один позади другого, держали на плечах, оглобли прикрытые холстом таким образом, что обрисовывалось как бы туловище лошади. Передний парень держал на палке «кобылью голову», с которой дети были знакомы уже из сказок, какие им рассказывали, слегка пугая их, их родители и нянюшки. (Подобные «кобыльи головы», т. е. лошадиные черепа, будучи повешаны на частоколы, окружавшие священные для язычников места, служили как бы их охраной и вывеской). Шея «лошади» была окутана холщевым мешком, к которому была пришита грива, сделанная из пеньки. Из пеньки же был сделан и хвост, прикрепленный сзади «лошади», приблизительно на высоте шеи второго парня. На голове «лошади» красовалась уздечка, за поводья которой «лошадь» выводилась из лесу черномазым старообразным «цыганом», для

изображения какового исполнитель (один из крестьян-краснобаев) не пожалел, гримируясь, ни сажи, ни угля.

Это была та самая «бесовская кобылка», против которой метали громы церковные соборы и духовные проповедники типа И. Вишенського. Почему они так против нее восставали, я не замедлю сказать, окончив описание этого исчезнувшего после Октябрьской революции зрелища.

Старый «цыган» (в котором я не мог не узнать жреца тех времен, когда с почтением «водили кобылку») подвел «лошадь» близко к зрителям, образовавшим около него полукруг, и пустился краснобайничать, подражая цыганам-лошадникам, покупавшим добрых коней и продававшим коней с пороком. Расхвалив свой товар, «цыган» предложил прокатиться на нем, для испытания, кому-нибудь из присутствовавших. Тотчас же к нему подошел бойкий мальчишка, которого «цыган» не замедлил усадить верхом на «лошадь». Кто-то из присутствовавших заиграл на гармонике и «лошадь», как в цирке, стала катать своего маленького всадника кругами, по образовавшейся арене. Когда мальчик, под всеобщее одобрение и шутки, слез с «лошади», «цыган» стал хвастать, что она умеет не только служить верховой, но и выучена, чтобы плясать «в присядку». Снова заиграла гармоника и «ученая лошадь» пустилась — под музыку трепака — отплясывать «в присядку». Но не долго бедная веселила публику: споткнулась, захромала и... растянулась на траве. «Цыган» стал ее и так, и эдак подбадривать кнутом, понукал встать: «лошадь» ни с места!.. Наконец, провозившись, со своей «ученой лошадью», минуты три и выведенный из себя, «цыган» причмокнул губами, присвистнул, потянул за уздечку, лошадь поднялась на ноги и сразу ускакала в лес, но, на этот раз, не направо, а налево. К этому времени почти совсем стемнело и скрывавшаяся из глаз лошадь стала казаться исчезающим призраком. Я не помню точно какую песню запели тогда девушки, присутствовавшие на этом «представлении»; помню только, что дело шло о весне, о благодатном солнышке и о надежде, что весна скоро вернется с цветами и пением птичек.

Когда, на позднем ужине у помещиков, меня приютивших, зашла речь о «Проводах русалки», на которых мы только что присутствовали, я полюбопытствовал, почему же в этом обряде не принимала участия его героиня, то есть русалка. На это старожилы, разгоряченные водкой, стали заверять меня, что некогда «русалка» была налицо и лихо сидела верхом на лошади, в одной лишь рубахе и с распущенными волосами. Однако потом, в виду неприличия такового зрелища, «русалку» вовсе изъяли из обряда, оставив в нем одну лишь лошадь.

Это была, конечно, чистая фантазия людей, которым и в голову не приходило, что перед ними «водили кобылку», то есть повторяли, на их глазах, очень древний языческий обряд, строжайше преследовавшийся некогда православной Церковью, о котором еще в 1646 г. просвещенный государь Алексей Михайлович, запрещая этот обряд, писал с негодованием: «и накладывают на себя личины и платье скоморожское и меж себя нарядя бесовскую кобылку водят».

«А что же тут зазорного и антихристианского в этой «кобылке»? — задали мне вопрос, когда я напомнил о ее запрещении. На что я, в свою очередь, спросил: не удивляет ли моих слушателей то обстоятельство, что, хотя обряд называется «Проводы русалки», на самом деле в нем провожают... лошадь. — «Ну а почему же «русалка» подменена тут «кобылкой»? — заинтересовались недавние зрители непонятного им обряда.

Мне тогда пришлось напомнить, что, согласно религиозным представлениям, занесенным в языческую Русь варягами, божество Солнца изображалось в виде коня, называвшегося, на их языке, Хорс. У этого божества была юная жена — богиня Весны — которую русские звали «Хорсалкой»[8]; ее эмблемой служил не конь, а кобыла, и притом юная «кобылка». Вот эту-то «кобылку», как эмблему кончавшейся Весны, и «провожали», в соответственное время, неискоренимые язычники на Руси. И надо полагать, что лишь созвучие «ру-

---

[8] См. «Божества древних славян» А. Фаминцына, 1884 г.

салки» и «хорсалки» дало место, со временем, происшедшему недоразумению.

Спешу оговориться, что все другие фольклористы не дают себе труда разъяснить данное недоразумение, довольствуясь лишь кратким указанием, вроде того, что дал, в своей «Истории Русского Театра» В. Всеволодский-Гернгросс. «Очень распространено, — говорит почтенный историк, — ряжение «кобылкой»-конем. Состоит он в следующем»... И далее, в шести-семи строках, говорится о том, как два парня, став один сзади другого, с жердями и покрывшись холщевыми пологами, изображают «кобылку».

Еще удивительнее полное непонимание сущности описанного мною обряда знаменитым автором «Толкового словаря» Владимиром Далем, который (см. слово «Русалка») пишет, что девки, в «русалкино заговенье», провожают русалку, «чудовище, представляемое несколькими парнями, покрытыми одним парусом», причем «впереди несут на шесте занузданный конский череп», а позади идет дико наряженный погонщик».

Близким к описанному мною, по времени и значению, обряду (знаменующему конец весны и весенних земледельческих работ) является праздничный обряд в честь бога Ярилы, сводящийся, со второй половины XIX века, главным образом, к гулянью и ярмарке. Подробности же этого крайне древнего обряда почти повсеместно забыты в России. «Одно только и знают твердо все, — пишет И. М. Лебедев, любитель-археолог, о Владимирской губернии, — это то, что в Петровское заговенье надо идти на гулянку: «Ярилову плешь погребать»[9].

Счастливое исключенье в этом отношении, представляет собой описание данного праздника в Поволжье, сделанное известным писателем Михаилом Пришвиным, в его книге «Корень жизни» (изд. 1936 г.). Интересно это описание особенно потому, что в нем идет речь о древнеязыческом обряде, удержавшемся до нашего времени в... Советской России.

«Наша этнографическая группа, — рассказывает М. Пришвин, — отправилась исследовать в деревню

[9] П. В. Шеин, op. cit. стр. 367.

Лихорево праздник «крапивное заговенье», повидимому остатки культа древнего бога Ярилы.

Я не очень верил, что мы увидим какое-нибудь действие и что всё не кончится записью старинного обряда со слов какой-нибудь лихоревской старухи. ...Мы наконец заговорили о празднике наибольшего развития весенних производительных сил и об языческом боге. Тогда из толпы... вышел один пожилой, уже за шестьдесят лет, улыбнувшись, как улыбается фавн, обнажил крепкие зубы и сказал:

— Воистину, это, стало быть, я сам и есть.

Тогда... началось веселье вокруг этого жреца бога Ярилы. Все повторяли: — Власич вам всё покажет.

И сам Власич сказал:

— Пойду, попытаю.

Скоро мы услышали пение и поспешили на улицу, где теперь бабы и девки чистили поле.

Это известно — бабы, наступая против девиц, поют:

А мы сечу чистили, чистили!

Потом девицы наступают, и так две эти партии, медленно двигаясь по улице разыгрывают земледельческую драму, как она выходит из слов известной стариннейшей песни: «А мы просо сеяли, сеяли».

Одни сеют, другие коней пускают и топчут, коней ловят хозяева ляды и назначают за них выкуп: девицу. Молодой вступается за девицу и в ход пускаются ножи...

Всё в общем представляется, как подготовка к действию, расчистка поля, на котором вот скоро уж теперь и начнется самый посев.

Власич довольно перешептался с бабами-заправилами, согласился и стоит теперь в ожидании, когда расчистят сечу для посева.

Кто-то в толпе говорит о Власиче:

— Это у нас посевком.

...Время от времени он исчезает куда-то и возвращается всё веселее и веселее. В последний раз он приходит с огромной жердью, раз в десять больше себя, и к верхнему концу ее прикрепляет пучок крапивы.

Жердь поднимается...

Вокруг сеятеля образуется огромный круг зрителей, внутри же, в три группы, садятся дети, каждая группа на равном друг от друга расстоянии, треугольником.

К дедушке-сеятелю подходит бабушка, второе действующее лицо, всем известная здесь забавница Марфа Баранова. Дедушка и бабушка хозяйствуют в кругу, перемещают ребят, чтобы удобнее было между ними ходить, дают советы руководительницам сложного хождения всей массы баб и девушек в кругу. Наконец, всё готово и в круг вступают первые звенья бесконечной цепочки разодетых по праздничному женщин. Идут с песнями змейкой между тремя группами детей. Остальные свиваются спиральными кольцами. Каждая, в конце концов, пройдет следом другой, но для зрителя скоро скрываются дети, между которыми ходят женщины, линия их хождения исчезает, и кажется даже, они вовсе не ходят, а всё волнуется правильно, как спелая нива ржи, и всё тянет к высокому шесту с крапивным пучком и к стоящим под ним дедушке и бабушке.

Хор поет:

На горе-те мак, под горою мак,
Ма-аковицы, красные девицы,
Станьте в ряд!

И спрашивают:

Поспел ли горох,
Поспел ли бобун,
Поспел ли цветун?

Хор умолкает, ожидая ответа дедушки и бабушки.

Нет, оказывается, горох не только не поспел, а даже земля не вспахана и нет коня: нужно еще вырастить жеребеночка, да и того еще нет: надо послать за кобылиными яйцами.

Все посмеялись и опять пошли кружить с пением:

На горе-те мак...

Так проходит время, и на вопрос хора, «поспел ли бобун», дедушка отвечает, что жеребенок-то вырос, да вот беда сошник сломался, надо заказать кузнецу наварить шестивершковый конец.

Проходит еще сколько-то времени, а тут новая неуправка: захворал дедушка, некому пахать и сеять.

Итак, дедушке всё неможется и долго растет горох, а девушкам всё нетерпится, все они кружат и спрашивают:

Поспел ли горох?

Весело становится, когда дедушка начинает поправляться и пошучивать с бабушкой, да и как еще пошучивать! Сильно растет и горох.

— Ну и хорош же будет бобун! — кричит сеятель.

Вот он уже в ленточках — вот показался спелый стручок в шесть вершков.

Тогда вся масса женщин наступает и в последний раз спрашивает:

Поспел ли горох,
Поспел ли бобун,
Поспел ли цветун?

С громким криком «Поспел!» — дедушка выпускает жердь с крапивным пучком, женщины расступаются, пучок с шумом падает на землю, дедушка валится на бабушку, молодые гонятся за женщинами с крапивой, стегают их по ногам.

Зрители, развеселенные и довольные, повторяют:

— Поспел, поспел.

Когда представление кончилось, мы пошли в дом к Власичу и позвали сюда Марфу Баранову. Тут мы записали обряд со всеми подробностями и множеством таких прибауток и слов, какие не оставляли ни малейшего сомнения, что мы имели дело именно с Ярилой, богом весны человека. Правда, это были довольно жалкие остатки древнего культа, но и то их было довольно, чтобы воскресить утраченное огромным большинством людей чувство благоговения к силе, воспроизводящей на земле человека. Мы даже и поняли, каким образом достигалось это: потому что всё грубо называлось почти своими именами, но грубость эта была необходима, как грубость земли, производящей тончайшие кружева трав и цветов»...

* * *

С Петрова дня, — дня «Крапивного заговенья» (означающего то же самое, что и «Русалкино заговенье») — воцаряется лето.

Одним из самых больших праздников этого времени года был, в языческую и, после крещения Руси, полуязыческую пору нашей истории, праздник Ивана Купалы. Почему? Потому что с именем Купалы было связано летнее солнцестояние, — знаменательное событие, к коему православное духовенство не без основания приурочило день рождения Иоанна Крестителя (14 июня).

Когда-то этот праздник был центральным моментом религиозно-обрядовой жизни древнего славянина. Житие Св. Владимира, послужившее источником для летописцев, рассказывает подробно о том, как, накануне 24 июня, «зобравшися младенцы и панны плетут собе венки из зелья розного которые кладут на голову и опоясуются ими. Кладут зась огонь и берутся за руки, и около огня оного скачут, спеваючи песни, в которых часто споминают Купалу. А потом чрез оный огонь прескакуют, бесу оному Купале оферуют сами себе, и иных много вымыслов бесовских бридких на той час на оных соборищах чинят, що неслушная и писмом подати».

Сходные с этим описания, у западноевропейских народов, дают представление о «купальских празднествах», как о своеобразной мистерии, в честь солнечного божества, где, с одной стороны, прославлялось наивысшее развитие производительных сил природы, а, с другой — оплакивалось умирающее лето, с надеждой, однако, на его воскресение.

Время унесло безвозвратно, как общий строй, так и многие подробности «купальских празднеств». Одно только можно сказать об уцелевшем от этой древней «мистерии»: ни одна из деталей присущей ей инсценировки не является произвольным вымыслом и носит следы осмысленной символики, восходящей к седой древности. Так, если в День Солнцестояния (день Ивана Купалы) горят огни Ивановой Ночи, в виде ярких костров, и женихи с невестами прыгают через эти огни, то в этом надо видеть след халдейского мировоззрения, по которому солнце, во время летнего его стояния, находится в области Огня, в противоположность зимнему солнцестоянию, когда оно находится в области Воды. Во время Летнего Солнцестояния наблюдается — по древнему счислению — огненный дождь, в виде звезд-

ного дождя «Персеид». В эту ночь, Солнце, проходя через область Огня, обручается с Луною. И так как круговорот человеческой жизни пытается отразить, в религиозном рвении, круговорот астральной жизни, то здесь, как и на небе, должно происходить нечто схожее: в честь бракосочетающихся Солнца и Луны, а также в подражанье им, обрученные «проходят», прыгая, через огни Ивановой Ночи, зажженные, в этот знаменательный срок Летнего Солнцестояния.

Если в канун Ивановой Ночи втыкают в землю, около костра, молодую ветку вербы, черноклёна или тополя, обвешанную яркими лентами и венками, то опять-таки это неспроста, ибо здесь имеет место (как отголосок древнего символа) чествование, в середине лета, солнечного божества, называвшегося у вавилонян Тамуз (что означает «молодая ветвь»), а у египтян — Озирис (что означает «безлиственное дерево»); то и другое божество, как известно, символизировали, в веках, «весеннюю растительность», умирали в расцвете жизни от враждебных им сил, и порывали в преисподней узы Смерти, чтобы вернуться потом на землю, в своих весенних уборах.

Не буду задерживаться на толковании других обрядовых деталей «мистерии» Ивана Купалы; скажу лишь, что за все три экскурсии в России, какие я совершил (до Первой мировой войны) для собирания остатков священного некогда обрядового театра, я никогда не встречался у крестьян с произвольной фантазией, в их календарных «спектаклях».

Как я уже давно отметил, в одной из своих книг, посвященных проблеме театральности, первобытный человек, как и человек позднейшей культуры, устраивает из рождения «первенца», из охоты, войны, из суда и наказания, из религиозного обряда, включая похороны, некое «представление», чисто-театрального характера[10].

И русский народ, в данном отношении, не только не является исключением, но — как мы только что видели — служит одним из ярких примеров неукротимой в человеке воли к театру.

---

[10] См. мою книгу «Театр как таковой» (статью «Театрализация жизни», стр. 32-33, изд. «Современного Искусства», 1913 г.).

Сильна эта воля в охотничьем и земледельческом быту русского человека; но еще, пожалуй, сильнее она, если разобраться да посравнить, в семейных обрядах, в обрядах семейно-племенной общины, к изучению которых, за последние полвека, направлено столько энергии со стороны новой школы русских фольклористов и этнографов!

Я остановлю здесь вниманье читателя на одном из самых театральных обрядов, совершавшихся, до последнего времени, в русском, украинском и белорусском быту, а именно на свадебном обряде, за которым недаром установилось теперь название «религиозно-бытовой драмы», а за совершением бракосочетания — старинное определение: «играть свадьбу».

В том, что зрелище, когда «играют свадьбу», являлось, до последнего времени, одним из любимейших у нашего народа, меня убедил тот факт, что в деревне Глодневский хутор, Дмитровского уезда Орловской губернии (куда я ездил специально за материалами для русского обрядового театра), все девушки, без исключения, могли воспроизвести когда угодно весь сложный обряд бракосочетания, со всеми песнями, к нему относящимися, и даже со всем церковным ритуалом (песнопением, возгласами священника и дьякона), занимавшим срединную часть данного обряда. И это — в деревне, где процент грамотности, перед войною 1914 года, равнялся 1%.

Наиболее примечателен театральный элемент в том свадебном действе, какое имело место, до недавнего времени, на Украине, где сохранились почти целиком черты древнеславянской родовой «драмы», называемой «весилля».

Изыскания ряда ученых (П. П. Чубинского, Н. Ф. Сумцова, Ф. К. Волкова, Х. Ящуржинского и А. Белецкого) дают нам возможность, на примере Украины, как нельзя лучше понять символику данной «драмы», в связи с ее наслоениями, происшедшими в веках, и комментировать ее безошибочно точно.

Эту «драму» семейно-племенной общины можно разделить на три больших акта: сватания, обручения и «весилля» (свадьбы), в собственном смысле слова.

Каждый акт, в свою очередь, распадается на ряд сцен, троекратно повторяющихся из действия в действие, всё с бо́льшим развитием и усложнениями сцены похищения, отпора со стороны родных невесты, примирения борющихся сторон, выкупа невесты у ее родни, религиозных обрядов и вступления молодых в супружество.

Сценою, где развертывается действие, является поочередно то дом невесты, то дом жениха, то двор и прилегающая к нему улица.

Действующими лицами являются жених, именуемый «князем» (безразлично к сословию, к коему тот относится), его «дружина» (попросту говоря — компания приятелей жениха, в которую входят сваты, музыканты, возница и др.), предводительствуемая «тысяцким» (тысяченачальником!), «дружкой» жениха или «старшим боярином»), за коим следуют так называемые «старосты», приходящие, под видом охотников, в дом родителей невесты и опирающиеся на «посохи» (знаком их посольской миссии). «Премьершей», среди действующих лиц является, само собою разумеется, невеста, именуемая, под-пару жениху, «княжною», ее дружки, отец и братья, к коим присоединяется потом, по ходу действа, отец жениха и двое матерей, которые, в вывороченных мехом наружу, кожухах, исполняют ряд магических действий «от сглазу» и др. Кроме перечисленных «персонажей», можно назвать еще «писаря», возвещающего о подарках, подносимых невесте и ее роду, «коровайниц», пекущих священный свадебный хлеб, их сподручного и др.

Обстановка, в которой «играют» свадьбу, — замечает А. Белецкий, — должна поражать своею роскошью и изобилием — нужды нет, что, во всей своей полноте, эта роскошь присутствует только в песнях свадебного хора и в воображении участников действа. От этого театральность его только усугубляется; и не всё ли равно, из чего сделан меч у князя и похожа ли на красную княжескую хоругвь — «корогва», сделанная из красной «запаски» (крестьянской «юбки» у украинки)!

Игра всех действующих лиц — подобно тому, как это практиковалось в спектаклях commedi'и dell'arte —

не следует писаному, раз-навсегда установленному тексту: каждый «актер», в свадебном действе, руководится лишь традиционным характером и значением исполняемой им роли. Так, например, родители невесты не довольствуются естественным выказыванием любви к своей дочери, покидающей родимый кров: они должны как бы превзойти себя в сверхестественном попечении о своем любимом детище. Невеста, в ответ, должна проявлять к ним чувство крайней подчиненности и признательности за то, что те кормили и поили ее, бедную, в продолжении стольких лет! Традиция к тому же требует, чтобы невеста, с самого начала свадебной игры и вплоть до отъезда «свадебного поезда» в церковь, горько оплакивала свою девичью волю в родительском доме (хотя бы ей там и не Бог весть, как сладко жилось «в девках»), должна буйно выражать отвращение к жениху — к этому чужаку-проходимцу (хотя бы и была влюблена в него «без ума»). Но как только бракосочетание подходило к концу, «молодая» не смела больше пролить ни слезинки, представляясь довольною и польщенною выпавшей на ее долю честью, из боязни, несоответствующей мимикой, обидеть родню мужа.

Нелегка роль и тех, кто взялся, во вступлении к свадебному действу, быть «сватами». Они должны отличаться не только на редкость вежливым обхождением, краснобайством и дипломатической сноровкой: от них требуются прямо-таки драматические способности. И в самом деле! — их роль довольно необычная, сложная и ответственная. Являясь в дом невесты, с невинным видом «охотников» за ценным зверем, они морочат хозяевам голову рассказом, например, о небывалой кунице, которая будто бы забежала сюда, в избу, и которую во что бы то ни стало им приспичило поймать для их «князя». Хозяева, как бы уразумев, наконец, на какого-такого «зверя» намекают сваты, под видом «охотников», в свою очередь начинают морочить пришельцев, выводя перед ними, вместо дочери, то какую-нибудь старуху, то хромающую «образину», то просто постороннюю хозяевам девушку и т. п. На все эти проделки сваты не должны отвечать бранчливо, а, как достойные «князя» послы, учтиво-насмешливо (мол

«нас не проведешь») и находчиво (мол «за словом в карман не полезем»).

Вся почти родня, как невесты, так и жениха, принимала некогда участие, в качестве «актеров», «на театре» этого драматического представления. Так, например, братья невесты, якобы испугавшись своей родни, продавшей их сестру «похитителям», делают вид, что спасаются бегством под стол. «Бояре»-похитители, в момент выдачи приданого, как бы увлекаясь своей ролью, начинают хватать и тащить на телегу всё что ни попало, разыгрывая сцену грабежа и т. п.

Суть этого свадебного представления, по объяснению Ф. К. Волкова, — исключительного знатока свадебных обрядов и обычаев на Украине, — надо видеть в том, что заключаемый между односельчанами, с обоюдного согласия, брак изображается как насильственное похищение; другими словами эндогамический брак (т. е. когда жена берется из чужого племени), чтобы, путем такой инсценировки, брак считался правильным и прочным.

Таким образом в свадебной драме следует видеть род «исторической пьесы», где инсценируется картина древнего брака, перенося нас, чисто-театральным методом в, общественные отношения и быт княжеского периода давно уже пережитого на Руси и Украине.

Одной из значительных особенностей этой многоактной «пьесы», из репертуара обрядового театра, является участие в ней — рядом с «любителями», так сказать, драматического искусства — настоящих профессионалов. Я имею в виду две категории таковых: плакальщиц и скоморохов.

Профессиональные плакальщицы, еще недавно, приглашались к невесте в подмогу, чтобы возбудить у соседей жалость к «бедняжке», не умеющей плакать как следует (т. е. по-нарочному), а между тем вынужденной покинуть отчий дом и идти работать к «чужаку».

Плакальщицами («плакушами») и причитальницами бывали на Руси большей частью вдовы или старые девы, обращавшие свой талант и навык в профессию,

«кормившую» их, как наймиток на свадьбах, на похоронах и проводах рекрутов. За хорошее вознаграждение (деньгами, съестными припасами или «отрезами» на платье) причитальницы варьировали свои импровизации в зависимости от того, имеют ли они дело со скорбью невесты, покидающей родительский дом, вдовы, провожающей «кормильца» на кладбище, сироты или сирот, оставшихся без приюта, или родных новобранца, отправляемого на военную службу.

Я имел немало случаев убедиться в замечательном мастерстве профессиональных плакальщиц. Особенно же памятным и поучительным для меня остался плач виртуозок, в этом искусстве, славившихся в Спасском уезде, Тамбовской губернии, и «ставивших рекорды» в день «Радуницы», когда на кладбище (куда все крестьянки направлялись, к полдню, разодетые в яркие праздничные платья) полагалось оплакивать исключительно своих родителей и никого больше. Как ни хотелось — объяснили мне — поплакать некоторым бабам (вернее «повыть») над могилами любимых дочек, сыновей или мужей, они должны были, игнорируя своих любимцев, печалиться лишь по родителям, часто отнюдь к ним немилостивым, при жизни. Из такого психологически-трудного положения выходили, разумеется, лучше всего профессиональные плакальщицы и опытные причитальницы, доводившие окружающих, своим напускным драматизмом, до настоящей истерики.

Другую разновидность профессионалов, принимавших участие в свадебной «драме», были скоморохи, след которых, впрочем, начиная с XVIII века, понемногу исчезает, в русских исторических хрониках. До этого же времени скоморохи (от греческого, вульгарного слова «скомм-архос», что значит «главный потешник») прочно сидели в русском быту.

Повидимому, это были заезжие бродячие люди, появившиеся в древней Руси из Византии, откуда они принесли и свое название. «Впоследствии их перестали отличать от «шпильманов», — констатирует проф. Б. В. Варнеке, — тому причина — в «латинских» костюмах «шпильманов», зашедших к нам от немцев и выделявшихся короткими полами своих одеяний, наблюдаемы-

ми, на фресках Софийского собора, в Киеве, и у византийских «потешников».

Наше духовенство видело в представителях светского (сиречь языческого) веселья сущий соблазн и неустанно предостерегало от него православных, подвергая, вместе с тем, скоморохов суровому осуждению.

По свидетельству Стоглава, скоморохи ходили «совокупясь ватагами до 60, 70 и 100 человек и по деревням у христиан сильно (т. е. насильно) едят и пьют и из клетей животных грабят, а по дорогам людей разбивают».

У князя Ивана Шуйского, у князя Димитрия Пожарского и у некоторых других больших бояр, в первой половине XVII века, были свои скоморохи, ходившие, «для своего промыслишку» по деревням и селам, собирая с крестьян не малые, по тому времени, деньги[11].

Если без скомороха не обходилось, в прежней Руси, ни одно большое пиршество, то не менее желательно было его присутствие, когда «играли свадьбу», так как скоморох был искусником на все руки: и песенником, и игрецом на музыкальных инструментах, и плясуном, и балагуром (глумотворцем), и всем чем угодно. Как же было, при совершеньи бракосочетания, обойтись без скоморохов! — тем более, что скоморохи сплошь да рядом исполняли роли «дружек», вступая в шутливые переговоры (вернее — в диатрибы!) с родней жениха.

Их участие в свадьбах было, с негодованием, изобличено таким важным законодательным памятником, как Стоглав: «В мирских свадьбах, — говорится в нем, — играют глумотворцы, и органники, и гусельники, и смехотворцы, и бесовские песни поют, и как в церкве венчатися поедут, священник со крестом будет, а перед ним со всеми теми играми бесовскими рыщут». И запрещение Стоглава гласит: «к венчанию ко святым церквам скоморохом и глумцом пред свадьбою не ходити».

В. Всеволодский-Гернгросс, говоря о скоморохах, в своей «Истории Русского Театра», склонен думать, что термин «скоморох» был скорей прозвищем этих народных забавников, чем определением их профессии, с чем

---

[11] Проф. Б. В. Варнеке «История Русского Театра».

я никак не могу согласиться, памятуя об одной из челобитных трех боярских скоморохов, поданной царю Михаилу Федоровичу, из которой явствует их профессиональный заработок, а именно 37 рублей за «объезд» близлежащих к вотчине деревень. К тому же Вл. Даль авторитетно отмечает, в своем «Словаре», что есть еще «записные скоморохи», промышляющие скоморошничаньем, причем лично Вл. Далю был известен один из удельных крестьян Нижегородской губернии, который исправно содержал семью и оплачивал повинности, бродя с волынкою, из цельной шкуры телёнка, свища всеми птичьими посвистами и беседуя один за троих.

Наконец, как говорит русская старинная пословица, «всякий спляшет, да не как скоморох» (то есть не как профессионал).

Глава II

Церковный театр Московской Руси

Стремление повторять определенное действие в известной схожести с оригиналом всегда приводит, как известно, к театру. Этого закона «драматического становления» не могла избегнуть и Византийская церковь, несмотря на свои беспощадные (в особенности после ереси драматизатора Ария) гонения не только на театр, но даже на малейшую драматическую примесь к церковной службе.

«Сами демоны внушили людям склонность к изобретению театральных представлений, — писал Тертуллиан, в начале 3-го столетия, и тут же молился: Боже милосердный! избавь служителей твоих от пожеланий участвовать в столь гибельных увеселениях». «Прошу всех вас о том, — вторит Тертуллиану Иоанн Златоуст полтора столетия спустя, — чтобы и сами вы избегали гибельного пребывания на зрелищах и посещающих отвлекали от них». При этом Златоуст доходит до поистине чудовищной апологии темницы по сравнению с театром! «Я желал бы, — говорит он, — чтобы ты встретился с человеком, который идет со зрелища и с другим, который выходит из темницы: ты увидел бы, как душа первого возмущена, не спокойна, поистине точно связана, и как душа последнего спокойна, свободна, возвышенна».

Театр насмеялся над своими византийскими гонителями, не менее, чем над римскими; и если последних он принудил со временем к санкции мистериальной драмы, то первых он скоро привел не только к подлинной драматизации церковной службы, но и к традиции настоящего театрального представления, какими по иронии судьбы — суждено было стать так называемому «Пещному действу» и «Шествию на осляти», в Вербное Воскресение (или «Действу цветения»).

Вторжение театрального начала в церковную службу тем более естественно, что, как учит нас проф. М. А. Рейснер в своем труде «Государство» — «человек, выступающий в качестве предсказателя или жреца, подобно актеру, изменяет свое поведение согласно плану и образам, которые рисует ему религиозный законодатель», причем, «не только его внешнее поведение, движения и жесты, но и его внутреннее настроение, чувство и воля наперед предопределены рядом подробных предписаний, которые дают в общем не менее определенную роль, чем дает это драматург в своей пьесе. По учению же Ницше, к «искусству перед свидетелями» надо причислить и «монолог — искусство, выражающее веру в Бога и лирику молитвы, так как для благочестивого еще нет полного одиночества».

Уже дю Мериль в своей книге «Латинские корни современного театра», сделал попытку истолковать всё действие священной обедни, как «литургическую мистерию, которой для настоящей драмы-мистерии не хватает лишь драматического намерения».

«Всмотритесь в католическую церковь и ее службу, — восклицает К. Ф. Тиандер в своем «Очерке истории театра в Западной Европе и в России», — разве в ней мало драматических элементов? Священники, переговаривающиеся между собой (диалог), клиросники, поющие, читающие, жестикулирующие и т. д.».

Не меньше, если не больше такого рода элементов и в православной церковной службе, ибо самое устройство православного храма до мелочей напоминает устройство древнегреческой сцены.

В самом деле! И там и здесь мы видим декоративную стену (иконостас), соответствующую греческой «схенэ», у которой, как и в иконостасе православного храма, три двери. В древнегреческом театре средняя дверь назначалась для выхода царей; — в иконостасе она именуется «царскими вратами». Перед декоративной стеной греческого театра в позднейшую эпоху появляется возвышение — «проскениум», куда выносится действие, где речитатив исполнителей перекликается с возгласами и песнями хора; в православном храме эта площадка называется амвоном, и на ней совершается

значительная часть богослужебного действия. Трем актерам древнегреческой трагедии соответствуют три священнослужителя в православном храме: протагонист — иерей (священник), диакон — девтерагонист и чтец (псаломщик) — тритагонист. Важная роль хора, наличность элементов пластики, в движениях священнослужителей (поклоны, коленопреклонения, воздевания рук, каждения, медленные и ускоренные движения по храму в определенных направлениях и т. п.), речитативный характер возгласов и чтений — всё это — по выражению профессора А. Белецкого (см. его «Старинный театр в России») — сообщает богослужению оттенок театральности, которую, кажется А. Белецкому, стоит только усилить, чтобы получился настоящий театр».

Соглашаясь, в общем, с почтенным автором, я позволю себе тут же заметить, что, если вникнуть в сущность данной аналогии, никакого такого «усиления» элемента театральности вовсе не требуется, т. к. самое стремление повторять определенное действие в схожести с оригиналом, всегда приводит, как я уже дал понять, к самому «настоящему» театру.

Образцами такого настоящего «богослужебного» театра, в православной церкви, служат многие обряды, в ней совершаемые, из коих мы остановим внимание на особенно эффектных, театрально-«разработанных» и излюбленных, в древности, православным народом; таковыми являются так называемые: «Пещное действо» и «Шествие на осляти, в Вербное Воскресение».

ПЕЩНОЕ ДЕЙСТВО

Так называемое «Пещное действо», совершавшееся 17-го декабря, т. е. в последнее воскресение перед Рождеством Христовым, является инсценировкой повествования, из книги пророка Даниила (глава III, стих. 1-94) о трех иудейских отроках — Анании, Азарии и Масаиле, — брошенных царем Навуходоносором в раскаленную печь, за нежелание примкнуть к идолопо-

клонникам, и чудесно спасенных милостью Божьей, в виде Ангела Господня.

Наши первоначальные сведения о том, каким способом — на заграничный лад — спускали вниз из-под купола храма, подобного Ангела Господня, восходят к 1437 г., а именно, ко времени посещения суздальским епископом Авраамием Флоренции и виденной там мистерии, рассказ о коей имел, несомненно, влияние на технику русского представления «Пещного действа».

«Схождение его (т. е. Ангела Господня), — повествует епископ Авраамий, — было такое: «в тылу ему на портех среди хребта наряжено два колеса мала, и отнюдь не видима суть высоты ради, и те колесы тех дву вервей держащеся, и по них третиею тончайшею вервию людни сверху спущаху и кверху возношаху, тии же люди к верху устроением ничем невидими суть, и дивно есть чудное то строение видением... От отца огнь пойде с великим шумом и гремением безпрестанно к прежереченным трем вервем на средину помосту того, где Пророцы стояше, а назад верху той же огнь возвращашеся, и придко к низу прихождаше от верхней, то обращашеся, от ударения ж того вся церковь искрами наполняшеся, Ангел же иде к самому верху, радуяся, помовая рукама семо и овамо и крилома движима просто и чисто видети, яко ему летящу, огнь же больше начнет от верхнего того места исходити по всей церкви той, и сыпатись великим и страшным гремением и невжигаемые свеща в церкви тоя много от великого того огня зажгутся».

Для совершения «Пещного действа», — как это ни кажется противоречивым театральному заданию, — не только не пользовались иконостасом, как неким «задником», уже готовым и вместе с тем дающим основное настроение, а наоборот: некоторые иконы с висящими перед ними паникадилами вовсе убирались из храма, вместе с архиерейским амвоном, на месте которого ставилась так называемая «халдейская пещь», в виде круглой деревянной ширмы, украшенной обычно резьбой и позолотой. В частности (весьма для нас замечательной) такая «пещь», хранящаяся в Новгородском Софийском Соборе, сделана из липового дерева и

имеет в вышину 3¼, а в диаметре 2¾ аршина, состоит из 12-ти столбиков, утвержденных на круглом деревянном основании и продолжающихся во всю высоту «пещи». Между столбиками внизу поставлено по одному резному человеку, в одежде, с поднятыми руками; на руках и на головах их утвержден круг из брусьев, шириною побольше четверти аршина: на брусьях поставлены продольные доски, числом 10, оканчивающиеся вверху полукружием: на каждой доске по три резных святых, в круглых и продолговатых рамках. В сохранившихся надписях разбирают имена «Гедна (Гедеон?), Соломон, Илья, Иоанн и Николае». Об этой «пещи», (которая в описи, составленной в половине XVII в., определена, как «пещь дровяна решетчата») в летописи 1553 г. говорится, что архиепископ Макарий «постави в Соборной церкви св. Софии в великом Новгороде амбон, весьма чуден и всякие лепоты исполнен: святых на нем от верха в три ряда тридесять».

Подобные описанной «пещи» были раньше в Московском Успенском и в Вологодском соборах.

Над такой «пещью», окруженною зажженными свечами, прицеплялась за железный крюк (на котором обыкновенно висело паникадило) пергаментное или кожаное изображение Ангела Господня, двусторонне раскрашенное, спускавшееся и поднимавшееся на веревке, проведенной в алтарь. Изображения эти вырезывались обычно из двух кож, которые потом склеивались; в приходо-расходных книгах Вологодского архиерейского дома, под 1637 г. декабря 8-го, значится: «куплены две кожи под архангелов образ, что над пещным действом... Да из тех же кож выкроен и сшит и склеен образец под архангелов образ».

В отношении костюмировки участников «Пещного действа» известно, что она, несмотря на всю примитивность данного «действа», являла довольно-таки сложное и даже вычурное убранство лицедеев; — так, «халдеи» (первое упоминание, о которых, кстати заметить, мы находим в приходо-расходной книге Новгородского архиепископского дома под 1548 годом) были наряжены в короткополое платье (называвшееся «юпами»), сшитое из красного сукна, с оплечьями из

выбойки, и в конические шапки, раскрашенные и позлащенные (называвшиеся «турикали»), сделанными из дерева или кожи, с опушкой из заячьего меха или даже горностая, что, повидимому, было в зависимости от богатства прихода. Интересно отметить, что Олеарию эти «халдеи» напоминали своим красным костюмом западно-европейских «масляничных шутов». Отроки Анания, Азария и Мисаил были обычно одеты в белые, полотняные стихари с оплечьями и перерукавьями из цветной бархатеи, с «источниками» из крашенины и такими же подпушками, причем на головах их были надеты венцы с медными литыми... крестами (анахронизм!). Из театральных аттрибутов «Пещного действа» следует упомянуть еще, кроме плоской фигуры двусторонне разрисованного Ангела Господня, еще «убрусцы по выям», т. е. полотенцы, которыми связывались пленные отроки, позолоченные «пальмы» в руках «халдеев», которыми они гораздо «примеривались», понукая отроков, и железные трубки для выдувания на огонь «плавун травы» (Lycopodium clavatum).

В постановке этого первого извне заимствованного действа, русские сразу же проявили такую любовь к внешне-зрелищному, что очень скоро превзошли в театральности его самих греков. Об этом мы можем верно заключить, напр. из «Dialogus adversus haeresus» солунского архиепископа Симеона († 1430), где имеется между прочим прямое указание, во-первых, что греческий обряд «Пещного действа» совершался вообще с гораздо большей простотой, во-вторых, что столь живописные в русском действе «халдеи» совсем не принимали в нем участия у греков и, в-третьих, что Ангела Господня в греческом действе только подразумевали, отнюдь не спуская подобия его сверху, ради вящего «coup de théâtre».

Кроме отроков Анания, Азария и Мисаила, в «Пещном действе» участвовал и их учитель, который облачал отроков, связывал их и всё время сопутствовал им; его играл старший певчий или дьяк. Роль халдеев исполняли посторонние лица по найму, быть может, взрослые певчие или скоморохи. Кроме того, участвовали еще поддьяки, т. е. причетники, а пономарь, или

какой-нибудь вдовий поп, должен был «сидеть на печи», т. е. разводить там огонь. Конечно при пещном действе присутствовало всё духовенство и масса народу.

Отроки с учителем и халдеи участвовали уже в субботней вечерне, в костюмах и с пальмами и свечами в руках. Но сама драма происходит во время заутрени. Тут учитель подходит к святителю и говорит: «Благослови, Владыко, отроков на уреченное место представити», на что святитель, благословляя его, скажет: «Благословен Бог наш, изволивый тако». Затем учитель связывает отрокам руки и отдает их халдеям, приводящим их к печи. Тогда происходит такой разговор:

Первый халдей. Дети царевы!

Второй халдей. Царевы!

Первый. Видите ли сию пещь, огнем горящу, и вельми распаляему?

Второй. А сия пещь изготовлена вам на мучение.

Анания. Видим мы пещь сию, но не ужасаемся, есть бо Бог наш на небеси, ему же мы служим, той силен изъяти нас от пещи сея.

Азария. И от рук ваших избавить нас.

Мисаил. А сия пещь будет не нам на мучение, но вам на обличение.

Затем отроки поют. «И потщися на помощь нашу яко можеши хозяй», преклоняются перед святителем и получают от него свои свечи. Учитель развязывает их поочередно. Халдеи ведут новый диалог:

Первый халдей. Товарищ!

Второй халдей. Чево!

Первый. Это дети царевы?

Второй. Царевы.

Первый. Нашего царя повеления не слушают?

Второй. Не слушают.

Первый. А златому телу не поклоняются?

Второй. Не поклоняются.

Первый. И вкинем их пещь?

Второй. И начнем их жечь.

Потом халдеи вводят отроков в печь и затворяют в печи дверь. Протодьякон, певчие и отроки начинают

седьмую песнь в то время, как горн под печью начинает «раздымать» и «начнут халдеи ходити около пещи, и угрожают того, кто под пещию раздымает горн, а промеж собой сходят, примериваются пальмами и мечут травою на пещь и под пещь», а по московскому уставу также «на пещников и на люди», вообще «палят зело около пещи». По окончании песни, отроки поют: «Яже обрете о пещи халдействей». Протодьякон с своего места кричит: «Ангел же Господень сниде купно с Азарииною чадью в пещь, и отьять пламень огненный от пещи, и сотвори среде пещи яко дух хладен и шумящ». При последних словах ключарь спускает ангела в пещь. Отроки повторяют «Ангел же Господен» и поклоняются ему до земли. Халдеи говорят между собой:

Первый халдей. Товарищ!
Второй халдей. Чево?
Первый. Видишь ли?
Второй. Вижу.

Первый. Было три, стало четыре, а четвертый грозен и страшен зело, образом уподобися Сыну Божиему.

Второй. Как он прилетел, да и нас победил?[1].

(При этом они стояли «с унылыми опущенными головами»)

Протодиакон. Тогда тии трие, яко единеми усты пояху и благословяху, и славяху Бога в пещи глаголюще: Господа пойте и превозносите его во веки.

Отроки (крестясь, и положив по три поклона, брали ангела — Анания за правое крыло, Мисаил за левое, а Азария — за правую ногу и трижды ходили кругом в пещи).

Протодиакон. Благословен еси, Господи, Боже отец наших препетый и превозносимый во веки.

Отроки (повторяли то же).

Затем шла 8 песнь канона. Наконец, при словах протодьякона «благословите трие отроцы», ангел снова с громом спускался в пещь, отчего халдеи падали на колени, а отроки пели тот же стих и обходили пещь еще

[1] «Очерки истории театра» К. Ф. Тиандер, Харьков, 1911 г.

раз. Когда песнопение оканчивалось, первый халдей с поклонами говорил архиерею: «Владыко, благослови Ананию кликати».

Епископ (благословлял его рукою).

Первый халдей (сняв шапку). Анания, гряди вон из пещи.

Второй халдей. Чего стал, поворачивайся, не имеет вас ни огонь, ни поломя, ни смола, ни сера.

Первый халдей. Мы чаяли — вас сожгли, а мы сами сгорели (они вели Анания к архиерейскому месту). — Гряди, царев сын.

Так выходили из пещи все три отрока и с халдеями направлялись в алтарь. Далее многолетствовали царю и этим чин оканчивался.

Пещное действо проникло потом и в другие богослужения и слилось со святочными игрищами. Именно: на праздник Рождества отроки и халдеи провожали митрополита к вечерне и заутрене и обратно «по тому ж чину» и действовали «вся опричи (т. е. кроме пещного действа), а на обедни такожде, якож и на пещное действо». С другой же стороны, халдеи слились с рождественскими ряжеными. Так, по свидетельству Флетчера, халдеи в течение двенадцати дней бегали по городу, переодетые в шутовское платье и делали смешные шутки. А по словам Олеария, халдеями «были известные беспутные люди, которые ежегодно получали от патриарха дозволение, в течение 8-ми дней перед Рождеством Христовым и вплоть до праздника трех святых царей (Богоявления), бегать по улицам города с особого рода потешным огнем, поджигать им бороды людей и в особенности потешаться над крестьянами. В наше время такие халдеи подожгли у одного мужика воз сена, и когда этот бедняга хотел было оказать им сопротивление, то они сожгли ему бороду и волосы на голове... Халдеи эти одевались, как масляничные шуты или штукари, на головах носили деревянные раскрашенные шляпы и бороды свои обмазывали медом... Но так как эти забавники причиняли уже чересчур большие неудовольствия и даже вред своими потехами крестьянам, вообще простому народу, а иногда и беременным женщинам,

то бывший патриарх окончательно запретил эту глупую игру и беганье по городу в шутовском наряде[2].

О чрезвычайной популярности этого предрождественского театрального обряда нашей православной церкви лучше всего свидетельствует термин «халдей», ставший таким же распространенным ругательством, в старину, как в наше время «халда», употребляемое для оскорбления женщины, под каковыми словами понимаются, согласно толковому Словарю В. Даля — грубые, беспутные, нахрапистые, наглые люди, крикуны-горлодеры и праздношатающиеся.

ШЕСТВИЕ НА ОСЛЯТИ, В ВЕРБНОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ

Незадолго до своей кончины, — повествует нам Евангелие, — Иисус Христос, по дороге в Иерусалим, приблизившись к горе Елеонской, послал двух из своих учеников в селение, находившееся прямо перед ними. «Входя в него, — сказал им Иисус, — тотчас найдете привязанного молодого осла, на которого никто из людей не садился; отвязавши его приведите! И если кто скажет вам «что вы это делаете?», отвечайте, что он надобен Господу; и тотчас пошлете его сюда. Они пошли и нашли молодого осла, привязанного у ворот на улице, и отвязали его. И некоторые из стоявших там говорили им: что делаете? зачем отвязываете осленка? Они отвечали им, как повелел Иисус: и те отпустили их. И привели осленка к Иисусу, и возложили на него одежды свои: Иисус сел на него. Многие же постилали одежды свои по дороге, а другие резали ветви с дерев и постилали по дороге. И предшествовавшие и сопровождавшие восклицали: осанна! благословен грядый во имя Господне! Благословенно грядущее во имя Господа царство отца нашего Давида! осанна в вышних! И вошел Иисус в Иерусалим и в храм; и осмотрел всё, как время уже было позднее, вышел в Вифанию с двенадцатью» — (Еванг. от Марка, гл. 11-я).

[2] В. Всеволодский-Геренгросс «История русского театра».

Всё это повествование в наиболее полной редакции, изложенное апостолом Марком, было довольно точно и подробно разыгрываемо, в Москве, в Вербное Воскресенье, под названием «Действо цветоносия или шествие на осляти». В этом действии участвовал сам патриарх, со всем причтом, а также царь всея Руси, царевич и бояре.

Историк русского театра проф. Б. В. Варнеке, уделяя не более десяти строк этому «действу», находит, что драматический элемент в нем «совершенно ничтожен», с чем, я полагаю, никак нельзя согласиться, если только отойти от того узкого понятия «театра» и «драматического искусства», какое было присуще устаревшему ныне историку Б. В. Варнеке, придерживавшемуся чисто формального воззрения на театр и видевшего его только там, где его... вывеска. На самом деле театр в широком и бесспорном смысле этого слова, был определенно налицо в этом церковном обряде, где патриарх «разыгрывал роль «Иисуса Христа», ближайшее к нему духовенство — его учеников», белая лошадь, в попоне с длинными ушами, изображала «осла», а ветки нашей северной вербы — «пальмовые ветви».

Одно из ранних описаний этого церковно-театрального представления принадлежит датскому герцогу и относится к 1603 году. Вот дословно это описание[3]:

«Из Кремля во храм был настлан новый помост из новых досок; по обеим сторонам его стояли друг возле друга множество стрельцов и горожан; кроме того, кругом везде большие толпы народа. Когда всё приведено было в порядок и шествие тронулось, то зазвонили во все колокола. Четверо человек несли в храм вызолоченное и завешенное красным сукном седло для патриарха. У конца Кремлевского моста, стояли на каждой стороне по три священника, с позолоченными кадилами, и кадили всему народу. Потом медленно ехала колесница в две лошади и при ней несколько поддерживавших ее людей. На ней стояло красивое дерево со множеством сучьев и веток, которые все были усажены маленькими яблочками и смоквами, а чтоб не качалось

[3] Всеволодский-Гернгросс «История Русского Театра»

дерево, его крепко утверждали досками и брусьями. Под ветками дерева стояли шесть маленьких мальчиков с непокрытыми головами и в белых ризах, точно священники. Они пели на своем языке «Осанна сыну Давидову, благословен грядый во имя Господне». И делали то же, что и евреи, при входе Иисуса Христа. За колесницею шло рядом множество молодых князей и бояр, нарядно одетых, у каждого была в руках верба. За ними следовали два священника с двумя хоругвями на длинных древках, а потом длинная вереница священников, одетых в белые ризы, с красными, отчасти желтыми оплечьями из камки, атласа, либо тафты; на головах у них были скуфьи, а в руках вербы, и все они пели. За ними шло множество черного духовенства, два священника с рапидами, два священника с золотыми чашами. Далее длинный ряд священников, в нарядных ризах, с иконами. Перед патриархом и царем несли золотое кадило».

Это живописное описание нуждается в существенном дополнении, упущенном датским герцогом, а именно: когда «зазвонили во все колокола», наступил тот многознаменательный театральный момент, когда, согласно ремарке одной из средневековых мистерий, «adventavit asinus pulher et fortissimus», т. е. «появляется осел, красивый и сильный».

Но так как в наших северных широтах подобного осла большей частью не находилось, то его «представляла» белая лошадь, замаскированная белым покрывалом (вроде теперешних «похоронных попон») с намордником и длинными, на подобие ослиных, ушами.

Духовенство выходило к этой ряженой «ослом» лошади, устанавливало лесенку, ведущую к ней, и, по ее ступенькам, патриарх всходил на «осла» и усаживался на него боком (вроде амазонки) держа в правой руке крест, а в левой — Евангелие. Этого ряженого «осла» вел под уздцы сам царь, в шапке Мономаха, или ближний его боярин.

Момент, предшествующий посадке патриарха на «осла» или заменяющего патриарха архиерея, осложнялся диалогической сценой: патриарх или архиерей говорил протопопу и ключарю, которые подходили к нему

и целовали руку с поклонами, чтобы они привели ему осла. Они шли за ослом, а диакон несколько раз читал: «и абие послеть е семо, идоста же и обретоста жребя, привязано на дверех вне, на распутие и отрешиста е, и неци от стоящих ту глаголаху има»; при этом патриарший боярин говорил им: «что деета, отрешающе жребя». Диакон продолжал: «Они же реста им» — и протопоп с ключарем отвечали: «Господь его требует». Осла вели к лобному месту, и диакон продолжал Евангелие: «И приведоста жребя к Иисусове, возложиша на не ризы своя», что также исполнялось «и всяде на не»[4].

Тут патриарх или архиерей, его заменяющий садился на «осла» и начиналась процессия, называвшаяся «Шествие на осляти».

«Во время этой процессии — отмечает В. Всеволодский-Гернгросс, — народ по образу жителей Иерусалима, постилал патриарху по пути одежды и бросал ветви. В 1620-30-х годах, это делали люди наемные; постилальники одевались в красное; свои красные кафтаны они с себя снимали и, постепенно перебегая, с передвижением процессии, постилали их на землю (стлали также и разные сукна); числом их бывало до пятидесяти.

Такая процессия, по одним сведениям, первоначально обходила лишь Кремль, а по другим, во всё время своего существования направлялась от Кремля к Василию Блаженному, где совершалась краткая служба, и затем обратно».

---

[4] В. Всеволодский-Гернгросс «История русского театра».

Глава III

Русский народ перед театральным соблазном Западной Европы

Тот, кто знаком возможно исчерпывающе с языческим культом древней Руси, кто изучал наш фольклор с ученой добросовестностью, останавливаясь пристальным взором на внешне обрядовой стороне наших народных игр, начиная с колядных и кончая свадебными, кто обратил внимание на кудрявость речей былинных героев, на мелизмы старинных напевов, на излюбленную фактуру наших исконно русских архитектуры и живописи, кто отметил должным образом наш излюбленный орнамент, одинаково вычурный и сложный как на внутреннем убранстве хором, так и на оружии, и на всяческой утвари, чье эстетическое чувство, наконец оценило во всех подробностях наши древние наряды, в которых варварская татарщина конкурирует в броскости с утонченным византизмом, — тот, разумеется, не станет оспаривать совершенно исключительную приязнь нашего русского народа ко всему театрально-декоративному, где бы и чем бы эта декоративность ни выражалась, какою бы ценой порою она ни достигалась, — приязнь древнюю, как сама Русь.

Примеры этой исключительной любви к декоративности каждый в изобилии и без труда найдет в истории культуры нашего народа; а найдя, быть может, придет к поистине парадоксальному выводу, что декоративному началу того или другого явления, во многих случаях нашей государственной, общественной и частной жизни придавалось порою значение не только первостепенной важности, но даже, как это ни покажется невероятным, — подлинно решающего критерия.

Я укажу лишь на один пример, но пример настолько доказательный, что рядом с ним как бы стушевываются все остальные: крещение Руси!

Как нам известно из летописного предания, Влади-

мир, поколебленный, в основных догматах своей языческой веры, болгарами-магометанами, хозарами-иудеями, немцами-католиками и греками-православными, отправил послами десять «смышленых мужей», для испытания предложенных ему культов на месте. Это было сделано по совету бояр и старцев, окружавших Владимира, по совету, который Макарий, архиепископ Харьковский[1], находил тем более благоразумным, что для предков наших, абсолютно не способных судить о достоинстве веры, на основании отвлеченных догматов, оставалось только одно: «пойти и посмотреть собственными очами все эти религии, в их внешнем проявлении и одежде». Само собой разумеется, что при таком подходе к оценке религиозного культа, «смышленые мужи» Владимира не могли плениться ни сдержанно скромным, в смысле театрально-декоративном, богослужением евреев, ни равным образом богослужением магометан, чьи храмы, согласно запрещению Пророка, вовсе лишены пластических украшений, ни, наконец богослужением католиков, в простом обыкновенном храме, совершаемым к тому же лишь одним священнослужителем. Не то ожидало «смышленых» в Царьграде, где их привели в великолепный своим декоративным убранством Софийский храм, причем император еще «наутрия послал к патриарху, глаголя сице: «придоша Русь, пытающе веры нашея, да пристрой церковь и крилос, и сам причинися в святительския ризы, да видят славу Бога нашего». «Си слышав патриарх, повеле создати крилос, по обычаю створиша праздник, и кадила выжьгоша, пения и лики составиша. И иде с ним в церковь, и поставиша я на пространьне место, показующе красоту церковную, пения и службы архиерейски, престоянье дьякон сказующе им служенье Бога своего»[2].

Послы Владимира, как и следовало ожидать, пришли в восторг от этого «представления» («во изумленьи бывше, удивившеся») и, возвратясь домой, заявили князю и дружине его, что «есть служба их (т. е. греков) паче всех стран», так как «весть бо на земли такого вида, ли красоты такоя». «Мы убо не можем

[1] «История христианства в России», СПБ. 1868.
[2] Летопись Нестора (по Лавр. списку).

забыти красоты тоя», — говорили послы, само собою ясно подразумевая под этою «красотою» лишь внешне-театральную, т. е. декоративную, в широком смысле этого слова, обаятельность помпезного богослужения византийцев X века, так как тайна Христова ученья, духовная, внутренняя красота евангельской истины, была для оглашенных еще непонятна, чужда, невоспринимаема. Они могли судить только по внешнему, только по наружной лепоте, только декорум места и действующих лиц мог служить им настоящим мерилом. Так «смышленым» не понравилось богослужение болгар-магометан главным образом потому, что они «стояша без пояса» и «несть веселья в них», а в богослужении немцев-католиков просто «красоты не видехом никоея же».

Рассказ их о великолепном, «красивом» и a contrario «веселом» богослужении греков, настолько заразил Владимира, настолько показался ему аргументированным чрез «красоту», что он, по словам летописца, немедленно ж спросил «где крещенье приимем?» — Они же рекоша: «где ти любо». И Владимир крестился! крестился в богатейшем Херсоне, где священнодействия Св. веры — по сведениям архиепископа Макария — совершались со всею пышностью обрядов.

Резюмируя данные летописного предания, сюда относящиеся, приходишь к выводу, что решающим событием для крещения Руси послужило на самом деле не что иное, как торжественное представление богослужения, в прекрасно декорированном Софийском храме, которое иначе, как «представление» в чисто театральном смысле, и не могло быть воспринято не ведавшими ни языка, ни подлинного смысла священнодействия посланцами Владимира.

Историк Елагин, базируясь на неожиданно диалектической форме относящихся сюда строк летописи, идет еще дальше, в смысле театрального обоснования крещения Руси; согласно его изысканиям, одна из жен Владимира — гречанка из монахинь, доставшаяся ему по смерти Ярополка — «составила из разных проповедников драму в пяти действиях и, представивши ее на театре перед Владимиром, сильно поколебала сердце язычника и склонила его к принятию веры греческой».

Здесь не место разбирать детально оригинальную гипотезу Елагина, которая интересна для нас лишь в смысле предположения о проникновении к нам сценического искусства, а стало быть, и понятия о декорациях еще во времена Владимира. Гораздо уместнее здесь выразить удивление той гневной отповеди, какую вызвала эта гипотеза, в лице наших почтенных архипастырей Платона и помянутого Макария, склонных думать, что всякое, в том числе и мистериальное театральное представление,.«самыя истины важность уменьшает». Как будто представление, которое, согласно летописи, явили перед «смышлеными» Владимира владыки царьградские Василий и Константин, не было для сих язычников таким же, по существу, театральным, как и данное, согласно розысканию Елагина, перед самым Владимиром вдовою Ярополка!

Как бы то ни было (прав Елагин или нет) для нас важно в этом историческом событии подчеркнуть одно: театрально-декоративное уже в десятом веке послужило на Руси главнейшим, если не единственным критерием, в вопросе первостепенной важности, каким, несомненно, является приобщение народа к иноземному религиозному культу.

После сказанного, нет ничего удивительного, что когда стал приближаться срок приобщения Руси к западной культуре, это приобщение началось с придворных увеселений театрального характера, причем главнейшим соблазном, в деле заимствования Русью западноевропейского театрального usus'а, послужило опятьтаки не что иное, как театрально-декоративное начало, виденное «смышлеными» русскими путешественниками в землях «зарубежных», начиная с XV века.

Мы уже видели, как суздальский епископ Авраамий передал свои впечатления о виденном им в 1437 г., во Флоренции, представлении «Пещного действа». Любовь к внешне зрелищному — вот что бросается в глаза в этом описании епископа Авраамия и что характеризует крайний интерес наших предков к драматическому искусству Запада. Эта любовь к внешне-театральному сквозит, не слабея, и через 200 лет, в описании, напри-

мер, спектакля виденного в 1658 г., в той же Флоренции Боровским наместником Василием Богдановичем Лихачевым.

«Князь приказал играть, — начинает свое повествование Лихачев (сразу же давая понять этими словами, что речь идет о придворном спектакле), — объявилися палаты и быв палата и вниз уйдет и того было шесть перемен, да в тех же палатах объявилось море колеблемо волнами и в море рыбы, а на рыбах люди ездят, а на верху палати небо, а на облаках сидят люди, и почали облака на низ опущаться, подхватя с земли человека под руку, опять вверх же пошли, а те люди, которые сидели на рыбах, туда же поднялись вверх, за теми на небо. Да опущался с неба же на облаке сед человек в карете, да против его в другой карете прекрасная девица, а аргамачки под каретами так быть живы, ногами подрягивают, а князь сказал, что одно солнце, а другое месяц... А в иной перемене в палате объявилось поле, полно костей человеческих и вороны прилетели и начали клевать кости, да море же объявилось в палате, а на море корабли небольшие и люди в них плавают. А в иной перемене объявился человек с пятьдесят в латах и начали саблями и шпагами рубиться и из пищалей стрелять, а человека с три как будто и убили и многие предивные молодцы и девицы выходят из-за занавеса в золоте и танцуют и многие диковинки делали».

Как видно из этого описания, русский зритель, на первых порах своего приобщения к западной театральной культуре, настолько увлекается внешней стороной спектакля, что даже не считает нужным вникнуть в содержание оного, или хотя бы только разобраться в таких загадках представления, как люди, оседлавшие рыб, поле, усеянное «мертвыми костями» и т. п. Ценность драматического произведения, повидимому, совершенно безразлична нашему Боровскому наместнику! Зато ценность постановки не могла его не заинтересовать, и он с обязательностью сообщает в конце своего описания, что «стало де оно в 8.000 ефимков».

Не выше, в понимании театрального искусства Запада, оказались и другие русские XVII века, если судить

по их описаниям, сюда относящимся. Исключение, да и то условное, составил разве что П. А. Толстой (см. его «Путевой дневник» 1698 г.), у которого наряду с описанием устройства Венецианской сцены и костюмов («Наряды на них бывают изрядные, золотые и серебряные и каменью бывают в тех уборах много: хрусталей и варенников, а на иных бывают и алмазы и зерна бурмицкие») имеется уже указание на сознательно-критическое отношение автора к декорациям, которые он называет перспективами. Удивляться, однако, П. А. Толстому, а тем более превозносить его, за большее сравнительно с его современниками понимание театра, нам отнюдь не приходится, так как за четверть века до появления на свет его рукописи, в самом сердце Руси, были уже разыграны, перед царскими очами и всею московской знатью, «комедии», присутствуя на которых русские могли уже не с чужих слов, а сами, воочию, познакомиться с «рамами перспективного письма», названными П. А. Толстым «перспективами».

Говоря так, я имею ввиду «комедийную хоромину», воздвигнутую в 1672 г., по указу царя Алексея Михайловича.

Однако, существует предположение, и небезосновательное, что спектакли в этой «хоромине» не были первыми из когда-то разыгранных в Москве по западному образцу. Так, один из современников первого самозванца, рассказывая «о сотворении ада на Москве-Реке Растригою», сообщает, что последний «сотвори себе в маловременной жизни потеху, а будущий век знамение превечного своего домочища, его же в российском государстве, ни в которых во иных, кроме подземного, никто же виде на земли, — ад превелик зело, имеющ у себе три главы, — и содела обоюду челюсти его от меди бряцало велие; егда же разверзает челюсти своя, и извну его яко пламя предстоящим ту является, и велие бряцание исходит из гортани его, зубы же ему емеющу оскабленне и ногты ему яко готовы на ухапление, и в ушию его якоже пламени распалавшуся; и постави его, проклятый он, прямо себе, на Москве реце, себе во обличение, даже ему из превысочайших обиталищ своих зрети нань всегда и

готову быти в нескончаемые муки во нь на вселениеи с прочими единомысленники своими»[3].

Этот «превелик зело» ад был, по всей вероятности, ничем иным, как нижнею частью трехъярусного мистериального театра (1 — ад, 2 — земля, 3 — рай), обычного в этой форме на Западе еще с XIII века, — театра, который, как всенепременный в эпоху Самозванца показатель роскоши и веселья «настоящего» великокняжеского двора был, надо думать, очень кстати в смысле ludus caesareus с точки зрения ловкой, хитрой, умевшей «пустить пыль в глаза» и вместе с тем европейски просвещенной свиты Лжедимитрия (насколько известно, эта «ужасная» декорация была сожжена, после смерти Самозванца вместе с его телом).

Устраивались иногда спектакли (разумеется — «домашнего» характера) и у «немцев», проживавших в Москве, где русские, в качестве гостей, могли также, до появления «комедийной хоромины» Алексея Михайловича, познакомиться с чужеземной «потехой». Так например, английский посол граф Карлейль сообщает, в своем описании поездки в Россию, что еще в 1664 г. у него в доме (на Петровке) была представлена комедия.

Наконец, известную подготовку к восприятию театрального зрелища, декоративно-обставленного на западный лад, несомненно дали нашим предкам школьные спектакли Киевской Духовной Академии.

Отсюда ведет свое начало эта знаменательная, для украинско-русского театра, Академия и цели, какие преследовали, как она, так и другие, появившиеся вслед за нею, духовные школы.

Историк русского театра В. Всеволодский-Гернгросс объясняет, что, когда Россия стала налаживать свои отношения с Европой, — на пути ее продвижения, естественно, прежде всего возникли отношения с Польшей. Россия стала заимствовать у поляков нравы, обычаи и литературные приемы; русская же церковь стала бороться против иезуитской религиозной пропаганды и

---

[3] А. Попов, «Изборник слав. и русск. соч. внесенных в хронографию».

отстаивать православие. С этой последней целью, как на Украйне, так и в России, и были основаны духовные школы.

Справедливость всё же требует признать, что просветительная роль Киевской Духовной Академии стала настолько цениться в XVII веке, что сам Киев получил название «вторых Афин», и в этом данная Академия обязана, главным образом, усвоению «школьной драмы», по примеру иезуитских польских коллегий[4].

С точки зрения школьного начальства, подмостки стали своего рода кафедрой проповедника, и устраиваемые по случаю церковных торжеств спектакли должны были популяризировать религиозно-нравственные идеи. Поэтому в школьной драме классические сюжеты, унаследованные от гуманистической драмы, отступают на второй план и дают место легендарно-библейским сюжетам. Единственное наследство от гуманистической драмы, которым дорожит школьная драма, это коекакие формальные требования: пролог и эпилог, иногда и антипролог, 3 или 5, или больше действий. Но кроме того, школьная драма не убереглась и от воздействия средневекового театра, передавшего ей аллегорические фигуры, которые оказались весьма удобными для наглядного изображения моральных идей. Наконец, уже в иезуитской драме были предусмотрены панегирические спектакли, на случай посещения школы высокопоставленными покровителями, чьи посещения стали особенно часты после того, как русские цари начали оказывать внимание прославленной в истории театра Академии «вторых Афин».

Основана была эта Академия в 1615 году, но до того как ректором ее стал Петр Могила, она ничем особенным не выделялась, как учебное заведение, будучи в общем чуждой театрального искушения. Петр Могила преобразовал эту Духовную Академию, применительно к распорядкам польских иезуитских коллегий, откуда он заимствовал и пересадил на Украйну школьный театр. Этот театр Петр Могила создал при ка-

---

[4] «Вопросы теории и психологии творчества», К. Тиандера, изд. Харьков, 1911 г.

федрах пиитики (поэзии) и реторики (ораторского искусства). При этом, для практики, в пиитике и реторике, т. е. для «экзерциций» учеников, педагоги сами сочиняли драматические произведения, которые ученики должны были потом разыгрывать на сцене, а, с другой стороны, к творчеству драматических произведений были привлекаемы и сами ученики. Первоначально эти «экзерциции» велись по-латыни, но впоследствии место латыни занял русский язык. Темами для этой школьной драматургии служили библейские и евангельские тексты; главнейшими из них считались те, которые повествовали о рождении, жизни и смерти Иисуса Христа; затем те, которые являлись «агиографическими» (т. е. касавшиеся жизни святых) наконец, тексты причт, исторические тексты и панегирики. Была даже облюбована, под влиянием иезуитской практики, особая «панегирическая драма», ибо новому укладу жизни, с ее переоценкой прежних ценностей, во имя коих костенела древняя Русь, потребен был театр актуальный, на зрелищных примерах пропагандирующий новый строй, в коем нуждалась государственная власть, переходившая на путь реформы.

Одной из многих заслуг замечательного для своей эпохи Симеона Полоцкого заключается в перенесении школьной драмы из Киева в Москву, которая дотоле уступала, в деле просвещения, первенство Киеву; другая — в составлении «Рифмотворной псалтири», облегчавшей творчество поэта; и третья (до сих пор мало известная современному читателю) заслуга Симеона Полоцкого заключается в создании, примерно в 1658 г., русской пасторали, по примеру западных, где поэтический дар питомца Киевской Духовной Академии проявился во всем своем блеске.

Говоря о знаменитом Феофане Прокоповиче, как о драматурге позднейшей эпохи, следует отметить, что, с его почина, в русской драматургии замечается большая сценичность, обязанная некоторым превалированием действия над чисто разговорной частью пьес. Рядом с этим, однако, ограничивается роль хора, безжизненные олицетворения и аллегорические фигуры уступают место реальным лицам и в пьесы вносятся

тенденции, которые (новость для того времени!) затрагивают современные тогдашним зрителям интересы.

Отступает от своих предшественников Феофан Прокопович и в том, что, по его мнению, «христианский поэт не должен вводить языческих богов или богинь, ради какого-нибудь дела Бога нашего или для обозначения добродетелей героев; он не должен вместо «мудрость» говорить — Паллада, вместо целомудрия — Диана, вместо воды — Нептун, вместо огня — Вулкан» и т. п.

Прославленная современниками пьеса Феофана Прокоповича носит название «Владимир, славянороссийских сторон князь и повелитель от неверия тми (тьмы) в свет евангельский приведенный духом святым от Рождества Христова 988». Поставлена была эта многозначительная «трагедокомедия» 3 июня 1705 г. Подчеркиваю, «многозначительная», т. к. героем этой «трагедокомедии» является св. Владимир, — великий реформатор древней Руси, — и весь интерес данной пьесы заключается в борьбе нового просвещения со старым невежеством.

В св. Владимире сквозят для нас невольно черты Петра Первого и идеология данной «трагедокомедии» нам ясно показывает, что в молодом тогда авторе ее обозначались как нельзя лучше черты будущего Великого Преобразователя России.

Если бы мы задались вопросом о сценическом оформлении пьес «школьной драмы», о декоративном обставлении этих пьес, о костюмах актеров, в них участвовавших, бутафории и пр., — мы бы нашли удовлетворительный ответ лишь в западноевропейском оригинале XVII в. (ближайшим образом — в польском), приблизительным сколком с коего была, по существу, вся украинско-русская школьная драма.

Правда, Митрополит Евгений, касаясь начального периода этих академических «невинных» игр, живописует их как в высшей степени простецкую забаву, вне декораций, под открытым небом; однако, как справедливо полагает Б. В. Варнеке, — есть «основание полагать, что на ряду со спектаклями при такой упрощенной обстановке устраивались иногда спектакли и на

сцене, скопированной с тех сцен, которые на Западе служили для представления мистерий и средневековых драм и, состоя из нескольких ярусов, представляли возможность действию пьесы происходить одновременно в нескольких местах без особой перемены декорации».

Следует тут же заметить, что вопрос о практике многоярусной постановки у нас духовных драм толкуется нашими видными историками театра различно.

Так Н. Тихонравов утверждает, что «наш театр XVII в. сохранял довольно верно устройство и вид средневековой европейской сцены относительно среднего и, частью, верхнего этажа (т. е. земной сцены и рая); зато... в нем никогда не было места аду или нижнему этажу западноевропейской сцены». Отсутствие ада в нашем театре — по мнению Тихонравова — составляет характеристическую черту в отличие от западных.

П. О. Морозов же, вопреки утверждению Н. Тихонравова, указывает, что декорация ада в нашей духовной драме была, что видно уже из ремарок в постановке действа об Алексее Божием человеке (ад в виде ямы, где находился змей и слышался шум разных железных вещей... проявляет свое действие, когда Yirtus стращает адскими муками, которые ожидают грешников: «Ту змий рот роззявит и дым испущает»). «Подобным же образом, — замечает П. О. Морозов, — по всей вероятности была устроена сцена и для представления Рождественской комедии Димитрия Ростовского», где «зрители видели, с одной стороны, ангелов, спускающихся с неба (из рая) к пастухам, а с другой — Ирода, мучимого в аду. В аду же, — по предположению П. О. Морозова, — помещались и циклопы, которых Вражда заставляет ковать свое оружие; оттуда же выходили на землю аллегорические фигуры Брани, Ненависти, Смуты и пр.

Не больше проливает свету на театральные декорации «школьной драмы» и К. Широцкий, в своем любопытном труде, написанном по-украински: «Де-що про художню обстанову старого украинского театру». Говорю так потому, что К. Широцкий чересчур довер-

чиво ссылается на иллюстрации к «Комедии притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого, каковые, будучи гравированы по рисункам голландца Пикара, воспроизводят не столько нашу украинскую сцену, сколько чужеземную, и притом не целиком, а во фрагментах, не дающих наглядного представления об общем декоративном убранстве сцены.

Одно только можно сказать с достоверностью: т. к. древняя мистерия, по справедливому замечанию Н. Тихонравова, имела одну и ту же задачу с иконописью, которая для необразованного простолюдина должна была, как икона, служить заменою и объяснением св. Писания, то это совпадение в задачах церковной живописи и духовной драмы не осталось, разумеется, без влияния на структуру и сценическое оформление ее на театральных подмостках.

Другое, что позволительно сказать с неменьшей достоверностью, это то, что в старейших школьных спектаклях XVII в. декоративный вид сцены сводился лишь к просцениуму, на заднем плане которого были повешены, на колонках, драпировки, откуда выходили и куда скрывались актеры школьной драмы.

Как они были одеты, эти первые «ученые» лицедеи украино-русского театра, в период расцвета школьной драмы?

Прежде всего имеются все основания полагать, что театральный костюм того времени (XVII в. и позже) не имел ни малейших претензий на историческую достоверность, каковой, кстати сказать, не было вплоть до появления знаменитого Тальма — и в Парижской «Comédie Francaise», задававшей тон всему театральному миру.

Вопрос об исторической достоверности представлялся в ту эпоху даже напрасным (если не просто смешным!), когда дело шло о костюмировании таких персонажей, как «Век златый» или «Век железный», «Зависть», «Милость Божья», «Сердце Богородицы» и т. п.

Как же, всё-таки, были одеты подобного рода необычные персонажи?

Разрешить этот недоуменный вопрос помогала, начиная с 1650 г., книга немецкого иезуита Масена «Зерцало образов потаенной истины, показующее символы, эмблемы»[5] и пр., изданная в вышеуказанном году на латинском языке. Оттуда мы узнаем, например, что золотой век должно изображать в виде прекрасной девы, с натурально распущенными волосами, в золотистой одежде: Железный век — дева вооруженная, в одеянии цвета железа, с волчьей головой на шлеме, правой рукой потрясающая меч, в левой держащая щит с изображением ужасного чудовища; Промысел Божий — с копьем в левой, со скипетром в правой, земным шаром у ног и орлом перед ним сидящим; Вера — дева, в одеянии белом, с крестом в одной руке и с чашей в другой, и т. п.

К чести русских авторов «школьной драмы» будь сказано, что они отнюдь не рабски следовали указаниям Масеновского «Зерцала», изменяя костюмы «отвлеченных понятий» сообразно своей поэтической прихоти. Так, если, например, по указанию Масена, невинность должна выходить на сцену в белой одежде, с агнцем и парой голубиц — то у Дим. Ростовского она появляется с другими аттрибутами:

Исходило некое лицо все бело,
Две чаши носяще, дерзновенно, смело —

две чаши до краев переполненные кровью убитых вифлеемских младенцев и слезами их матерей. Что же касается реальных действующих лиц, их одеяния указывала иконопись и упрощала практика: представляя Ирода, в приходской школе или где-нибудь на козацком хуторе, артист-школяр был совершенно удовлетворен, если ему удавалось раздобыть парчевый кунтуш, самодельный скипетр и такую же корону.

Мы видели, каковы были пьесы, каков был «репертуар» школьной драмы, мы составили себе приблизительное представление о декоративном обставлении спектаклей, на которых разыгрывались данные пьесы, мы узнали, в главнейших чертах, каковы были «костюмы», в кои облачались исполнители школьных драм; нам

---

[5] «Старинный театр в России», проф. А. Белецкого.

остается теперь выяснить то, что составляет самое главное в сценическом представлении: драматическое искусство актеров (именно актеров, а не актрис, ибо последних на спектаклях школьной драмы можно было видеть разве что в зрительной зале, но отнюдь не на сцене).

О том, что представляла собой тогда драматическая игра, в ее идеале, можно судить по руководству драматурга-иезуита Ф. Ланга, появившемуся на латинском языке, в 1727 г., и озаглавленному: «Рассуждение о сценической игре». Нет никакого сомнения, что в этом своем «Рассуждении» Ф. Ланг следовал тем лучшим образцам драматического искусства, какие ему пришлось видеть на западноевропейских сценах, или о которых он слышал или читал. К этому убеждению должен придти каждый театровед, давший себе труд хорошо ознакомиться со сценическими навыками XVII-XVIII в.в. на Западе, как в области декламации, так и пластики.

Мы приведем из «Рассуждения» Ф. Ланга лишь те идеальные данные, коим должны были следовать, играя в школьной драме, как украинские, так и великорусские актеры.

«Актер должен говорить так же, как говорил бы он в беседе с благородными людьми, — учит Ф. Ланг, — только более громким и энергичным голосом».

Декламация должна соответствовать смыслу слов и старательно передавать оттенки душевных движений; со стороны дикции — быть четкой, взарумительной и красивой. Четкость и ясность достигаются путем правильного произнесения всех гласных и согласных звуков, необходимых пауз на знаках препинания, отчетливости в окончаниях слов. Красоту придает декламации тембр голоса (предпочтителен средний регистр), его гибкость и разнообразие тона, гармонирующего с заключенным в словах чувством... Рядом с голосом, движение — которое «очеса слышателей воздвизает». Актерский жест также выводится из ораторского. Но сделать для жеста это труднее, чем для декламации: ораторский жест не обнимает скрытой за кафедрой

нижней части тела и вообще присущ человеку, стоящему неподвижно и произносящему монолог. Актеру приходится, наоборот, быть всё время в движении. Эти движения не должны являться подражанием грубой природе: еще Квинтиллиан резко осуждает у оратора — изобразительный, подражательный жест; пластика актера должна быть не столько естественна, сколько изящна. Вообще говоря, и она, подобно декламации, должна отвечать смыслу слов. Но жест предшествует речи: играя, актер начинает с жеста и переходит к слову, стараясь, конечно, не делать этот предваряющий жест слишком длительным и прекращая жест вместе с прекращением речи. У Ланга довольно подробно разбираются сценические движения всех частей тела от головы до ступней ног включительно. Самое трудное — это выучиться держать на сцене как следует ноги, когда стоишь и надлежаще ставить их во время ходьбы. Никак нельзя становиться, помещая ступни параллельно друг другу: и стоя, и во время ходьбы они должны быть развернуты так, чтобы одна была обращена пальцами в одну — другая в другую сторону: это называется сценическим крестом. Не менее важно научиться ходить по сцене. Сценическая походка заключает в себе три или четыре шага, с паузой после третьего и четвертого: если после этого актер не уходит со сцены, то, вслед за четвертым, он делает пятый шаг назад, затем идет попрежнему и останавливается снова. Лицом и фигурой актер должен быть обращен к зрителю: если он говорит с кем-нибудь — всё равно, он не должен забывать, что на него смотрят: его лицо и глаза направлены в публику, а к собеседнику только жесты и отчасти рот. Конечно, стновиться к публике спиной совершенно непозволительно.

За учением о сценическом шаге следует ряд правил о жесте рук. Жестикулирует вообще правая рука; левая иногда ей вторит, но чаще остается неподвижной и опирается на бедро (актер стоит, подбоченившись).

Изображая горе и печаль, нужно скрестить пальцы и поднять, соединенные таким образом руки к верхней части груди, либо опустить их к поясу. Уместно также, наклоняясь, совсем закрыть на некоторое время лицо,

прижав к нему обе руки или локоть, и так лепетать что-то невнятно. Глубокая грусть не требует слов и лучше выражается молчанием, либо коротким возгласом, вздохом или стоном. Не возбраняется прибегать и к слезам: это может быть и красиво и трогательно, если кажется непритворным: если при этом нужно запрокинуть голову назад, должно следить, чтобы не выставлялся вперед живот, так как это испортит позу. Вообще, так как на лице, как на бумаге можно прочесть написанные душевные явления — нужно старательно наблюдать, чтобы лицо всегда выражало то, что требуется данным моментом действия: это относится особенно к глазам, ибо они «орган душевных движений и указывают их, как указатель солнечных часов, без которого нельзя узнать о времени, даже тогда, если во всем прочем часы прекрасно устроены и разукрашены».

Мы приковали внимание читателя к техническим подробностям театра школьной драмы из тех соображений, что театр этот, высоко-культурный для своей эпохи, — стяжал себе известность и имел влияние не только на Украине, с ее столицей, названной «вторыми Афинами», но и далеко за ее пределами, откуда само собой складывается убеждение, что питомцам Киевской и других Духовных Академий принадлежит не малая заслуга в деле создания официального российского театра.

Затея царя Алексея Михайловича учредить в Москве «комедийную хоромину», по образцу западноевропейских театров, каковому образцу, как мы видели, следовал по мере возможности театр школьной драмы, — не являлась чем-то совершенно неожиданным, по существу, для русского общества, издавна, как мы видели, неравнодушного к декоративному соблазну, в каких бы формах — чужеземных или своих — этот соблазн ни являлся, и что при всей своей достохвальной почтенности «затея» эта вряд ли может быть признана театральным «почином» в широком значении этого понятия.

Если «затея» царя Алексея оказалась на поверку тем не менее «новшеством», то ее надо понимать ско-

рее в смысле придворном, отнюдь не придавая значения «невидали» самой по себе.

История не делает скачков. Осталась она верной эволюционному принципу и при осуществлении затеи «комедийной хоромины».

Семнадцатое октября шестьсот семьдесят второго года...

Знаменательная дата для русского театрала, для русского актера, драматурга, режиссера; для русского художника!

Вообразите «машину времени» Уэльса, существующей в действительности и готовой к вашим услугам. Вам остается только оседлать ее, повернуть рычаг «заднего хода» и помчаться по направлению к Москве, прямо на Государев Двор в село Преображенское, где и остановиться «в пятом часу ночи» 180-го (1672) года как раз в сенях «комедийной хоромины».

Обширные сени (12-16 квадратных аршин) полны по-праздничному разодетой знати, приглашенной «быть с Москвы нарошно к великому Государю в Поход, в село Преображенское». Ждут «самого», а в ожидании толкуют о наконец-то исполненном, через четыре с лишком месяца, царском указе «иноземцу-магистру Ягану Готфриду учинить комедию, а на комедии действовать из Библии книгу Есфирь»... Удивляются втихомолку неожиданному возвышению немецкого пастыря, из дезертиров — рейтар Польской службы; другие защищают автора «Артаксерксова действа», хвалят его за «потешный» почин, особенно же за доброжелательство к русским и к России, вылившееся еще в 1667 г., в известных Штутгартских виршах Грегори: «хотя храброго русского и называют варваром, он всё же не варвар... и я свидетельствую открыто, что в этой варварской стране нет почти ничего варварского»... Да и действительно, что варварского, например, — взять хотя бы зачинщика ожидаемой «потехи» — в том же Артамоне Сергеевиче Матвееве, что возится сейчас за «шпаллером» в хоромине, повторяя комедийный урок с мещанскими детьми! Разве за варвара пошла бы замуж шотландка Гамильтон, да и во Фряжской земле Матвеева жаловали.

Приезд царя прерывает начавшиеся было пересуды о главном виновнике и главном начальнике сегодняшнего торжества, — боярине, на чьей воспитаннице женат венценосец, боярине, из-за чьих настояний сам самодержец Руси, еще недавно (в 1657 г.) повелевавший сжигать скоморошьи «хари», чтобы и духа от них не осталось, — жаловал теперь самолично на «прохладную комедию».

Последуйте за ним вместе со всеми боярами, и вы, — сын XX века, — не меньше подивитесь внешнему виду этой «потехи», чем сын XVII века, впервые в «комедийной хоромине» очутившийся.

В призрачном освещении сальных свечей, перед вами стены, убранные червчатым (яркомалиновым) и зеленым сукном чужеземной выделки. Ваши ноги топко ступают по богатым коврам, под которыми чувствуется еще войлочная обивка. Вот высится ряд рундуков (деревянных скамей), а за ними «полки» полукружием (род амфитеатра). Впереди этих, не слишком комфортабельных, мест, для явившихся сюда «нарошно» «в поход», — царское место, обитое яркокрасным сукном. Вы поворачиваетесь в сторону искомой сцены и замечаете ее отделенной от этого балагано-подобного «зала» брусом с перилами и скрытою за «шпалером», (занавесом) раздвижным на обе стороны; вы поднимаете голову и видите 60 медных колец «шпалера», готовых со звоном скользнуть по толстому железному пруту; внизу же, словно драгоценная завеса иконы, «шпалер» так ярко, как только могут сальные свечи, освещен рядом их, воткнутых в утверженные на досках подсвечники.

Вы еще не успели опомниться от диковинного вида этой деревянной «хоромины», еще не успели оценить эстетически простецкий эффект красно-зеленого убранства ее, как зазвучали «органы», зазыблился, с металлическим звоном, «шпалер» и началось «действом», — «комедия, как Артаксеркс велел повесить Амана по царицыну челобитью и Мардохеину научнью», сиречь библейская «Эсфирь».

Сцена убрана по бокам елками[6]. Пол ее затянут

[6] «Московские ведомости», литературный отдел 1857 г.

красным сукном... Задник ярко голубого цвета; — это «небо», на которое — «вся Москва» об этом знает — пошло 500 аршин крашенины! — количество, достаточное для воображения подлинных размеров сцены!.. Пролог произнесен... Выносятся громадные рамы «перспективного письма»... Выходят действующие лица, еще менее похожие, в своих нарядах и гримах, на обыкновенных смертных, чем эти «перспективы» — на живую природу... Масса сусального золота, серебра, мишуры, колокольчиков, — «драгоценных камней», шемаханского шелка, кружев, лент!.. Вот сама героиня Эсфирь, наряженная в белое платье с золотыми полосками... Вот «царское войско», в латах из «белого железа», и из того же металла щитами!.. Вот сам Артаксеркс в венце и... в горностаевой мантии! Вот Мардохей, которого за заслуги облачают также анахронистически... Рядом с ним вас уже не поражают клеенчатые шляпы древних «евреев» и не кажутся странными пуховые «немецкие шляпы», на семи придворных (?). Вы еле успеваете вникнуть в суть этого чудно-трактуемого библейского сюжета, как вам уже приходится переносить внимание на прослаивающую действо «комедии» историю «дурака» (костюм из пестрой крашенины) и его сварливой «жены», — этих завтрашних Фарноса и Пегасью наших лубков, оживших здесь, во всей уродливой крикливости своих харь и нарядов. Вам нестерпимо, несмотря на любопытство, от этой затяжной кутерьмы, от этой пестроты, аляповатости, от этого докучного, в своей неимоверной дозе, сусального золота, и вам с трудом удается досидеть до финального явления, когда, наконец, после долгих перепитий «комедии», ее трагический элемент неожиданно сливается с комическим, в кошмарной сцене казни, где, на потеху «честному народу», «дурак», взявшись за роль «палача», вешает Амана, на специально устроенной виселице по всем правилам лобного места.

Ваши нервы еле выдержали этот спектакль, закончившийся «за три часа до рассвета». А вот царь, если верить дневнику Рингубера (ближайшего сотрудника Готфрида Грегори) просидел целых десять часов, не вставая с места. «Наверно, это будет началом нашего

счастья, — добавляет Рингубер, довольный, что его старанья не пропали даром».

Вы получили общее впечатление... Теперь я приглашаю вас познакомиться с документами, сюда относящимися.

Начнем с драматургии.

«Есфирь», в переводе на русский язык, до нас не дошла. Поэтому, говоря о драматургии, принятой в первом Московском придворном театре, мы возьмем за образцы другие пьесы, представленные на его подмостках, например «Юдифь», имевшую на них не меньший успех, чем «Есфирь».

Надо сознаться, — при первом ознакомлении с витиевато-напыщенным текстом перевода на русский язык библейских пьес (английского, как оказалось, происхождения), мы невольно начинаем потешаться над театральною речью героев этих пьес, словно нарочно, чтобы нас рассмешить, прибегающих к давно уже «сданным в архив» велеречивым выражениям. Но, как правильно отметил, академик В. Н. Перетц, в своем исследовании «Театр в России 250 лет тому назад»[7], — если мы вглядимся ближе в интересующие нас пьесы, то заметим, что переводчики, переводившие довольно плохо, допускавшие довольно дикие неологизмы, всё-таки уловили торжественный ритм периодов, в речах серьезных персонажей. Более того, они сумели противопоставить обильной славянизмами их речи — речь грубо-вульгарную, в которой, как бы случайно застрявшее славянское «высокое» речение, еще более подчеркивает общую вульгарность тона, оттеняя и делая выразительнее речь «шутовских персон».

Вот как, например, передан пафос негодования, испытываемого Салманасаром к Олоферну, в драме «Юдифь»: «О мучителю, о свирепый и человеческие крови ненасыщенный пес, Олоферне! То ли то храбрые дела, то ли то похвальные воинские обычаи — прежде самому к миру призывати, милости обещати и о вольности верою укрепляти, посем же, по такому договору, у нас, надеющихся на сицевую милость у поддавшихся

[7] «Старинный театр в России», сборник статей под ред. акад. Перетца, Петроград, 1923 г. изд. «Академия».

земли и людей отнимати и венчанные главы в узы ковати! О змий, его же весь свет еще не носил есть».

А вот какие слова вырываются из уст Олоферна, пылающего любовью к Юдифи: «Не зриши ли, прекрасная богиня, яко сила красоты твоея мя уже отчасти преодолевает? Смотрю на тя — но уже и видети не могу! Хощу же говорити, но языком (зде он говорит яко пьяный) больше прорещи не могу! Хощу, хощу... но не могу же. Не тако от вина, яко от силы красоты твоея аз низпадаю!»

Нашел переводчик и нужные слова для передачи, по контрасту с трагическим и юмористическое сцен, в той же «Юдифи». «Вавилонский вояка Сусаким (персонаж явно комический), попадает в плен к евреям и должен быть тут же повешен. Но он не унывает и, памятуя о своем назначении — смешить зрителей — гаерствует: «Ни, господа мои! прошу вас обходите мимо мя таковыми шутками, шея бо моя висети не привыкла: лучше бы ми таким обычаем шею не имети».

Когда эта шутка не помогает, Сусаким пространно (чтоб оттянуть время) и не жалея юмора, прощается со светом. «Зде Сусакима о землю ударят, — говорится в ремарке, — и бьют по ногам, и лисьим хвостом по шее ево вместо меча ударят». Он, полежав, встает со словами: «Яко же надо мною ныне творитца — не ведаю. Жив ли я, или мертв? Право впрямь того знать не могу, подлинно ли умер есмь. Аз подлинно слышу, что от мене живот отступил из внутренних потрохов в правую ногу, а из ноги — в гортань, и правым ухом вышла душа. Токмо еще мнится ми, яко несколько света помню: зде мои чулки и башмаки; тамо лежит моя шляпа; зде мой кафтан и штаны — токмо того не знаю, где глава моя?» Поискавши, Сусаким обращается к публике с просьбою: «О вы, господа! Аще ли кто от вас из любви и приятства мою главу скрыл, и того покорно, без шляпы прошу и молю, чтоб мне он возвратил».

Как мы видим из данных примеров, эта переводная драматургия давала довольно-таки благодарный матерьял для актера, как трагического амплуа, так и комического.

Остается только выяснить, насколько актер в «комедийной хоромине» царя Алексея Михайловича, умел использовать этот благодарный материал драматических произведений в своем лицедействе.

Надо иметь ввиду — напоминает нам академик В. Н. Перетц в своем труде, — что в том репертуаре, который не без доли случайности сложился в театре эпохи царя Алексея и жизнь и характеры, которые должен был изобразить актер, — давались авторами пьес еще проще и прямолинейнее, чем во французском классическом театре. Чтобы воспроизводить здесь их — не нужно было ни головоломной выдумки, ни тяжких творческих мук. Отсюда, при малой культурности актера, — легче всего создавался готовый шаблон, готовый трафарет, которому, не обременяя своей совести тревогой неудовлетворенности мог спокойно следовать исполнитель той или иной роли, заменяя ремесленной выучкой формул, в пределах данного амплуа — живое творчество, проникнутое порывом осуществить продуманно и с душою замыслы автора. Техника актерского искусства, как и сама жизнь — требовала небольшого разнообразия приемов, требовала резких, определенно очерченных контуров, а не полутеней. Отсюда ясно, как легко было старому театру приобрести ту статичность и ту условность, которая, на наш взгляд людей XX в., граничит с мертвым схематизмом.

Стоит только изучить режиссерские ремарки к старинным пьесам, сохраненным в рукописях, чтоб убедиться, что хотя эти пьесы сберегли только мелкие и, на первый взгляд, не всегда существенные указания автора и режиссера, однако, всё же здесь мы находим достаточно рельефные указания на характер игры. Эта игра старинного актера была не реалистической, несмотря на свою грубость, а чисто условной. Всё было готово, просто, предопределено и вместе с тем условно. И актер и зритель знали, например, что женская фигура с распущенными волосами, одетая в платье определенного цвета — означает «милосердие», с мечом — «отмщение», с сердцем пылающим — «любовь». Царь должен был быть криклив, высокомерен, заносчив, самовластен; влюбленный — почему-то — уныл,

плаксив, воин — хвастлив, развязен и т. п. И актер и зритель знали целую серию незамысловатых «приличных театру игрушек», предусмотренных немудрой традицией, и актер, развивший свой дар лицедейства под ферулой случайного немецкого руководителя, играя к тому же в пьесах совершенно чуждых русской жизни, с неизбежностью подчинялся шаблону исполнения, требовавшегося от него такими менторами, как саксонец Иоганн Готфрид Грегори, лишь случайно вписавший свое имя в начальную историю русского театра.

Для полноты картины надлежит еще ознакомиться с данными, сохранившимися о декоративном искусстве «комедийной хоромины».

К счастью, — после опубликования С. К. Богоявленским материлов, собранных о Московском театре при царях Алексее и Петре, — таких данных, что называется, «не занимать стать». Для большего удобства, а также и для краткости, мы не станем рассматривать все эти данные по годам и по отдельным постановкам, а возьмем их купно, за весь пятилетний срок существования театра Алексея Михайловича, подразделив их только в отношении: 1) декорационном, 2) костюмерном и 3) бутафорском.

В отношении первого из этих пунктов мы можем установить следующее.

Декорации «комедийной хоромины» были трех видов: завесы, перспективные рамы и подделки.

Завесы, служившие для изображения «неба» (воздуха), были, повидимому, хоть и переменными в спектакле, но, сравнительно с перспективными рамами, имели в нем консервативный характер. Есть основание думать, что их употреблялось не больше 3-х для каждой пьесы; так, в одном их документов 1673 г. читаем: «куплено проволоки толстой, железной, на чем три занавеса поставлено, на 2 деньги.».

Об этом виде декораций до нас дошло исключительно мало сведений. Скудность последних позволяет судить вдобавок лишь о количестве холста, требовавшегося для отдельной завесы (500 аршин — см. выше), да о том, что эти завесы, как не грунтованные, чистились прачечным способом. (Наводящая подробность:

дворник польского двора Сенька Иванов извел мыла на 25 копеек, чтобы вымыть завесы и белое комедийное платье, «которое затруднилось»).

Несколько большими данными мы располагаем о рамах перспективного письма, составлявших центральный момент в декоративных постановках «комедийной хоромины».

В виде краткой справки, напомню, что этот вид декораций осуществлен практически впервые в Риме, в 1510 году, знаменитым Перуцци. Понадобилось, таким образом, полтораста слишком лет, прежде чем этот зародыш нашей «павильонной системы» дошел, транзитом через Германию, Голландию и Польшу, до сердца России.

Ближайшее и непосредственное представление об этих «рамах», сыгравших столь громадную роль в истории, как западного, так и нашего отечественного театра, дает знакомство с иллюстрациями комедий Симеона Полоцкого «О блудном сыне», — дошедшими до нас, к счастью, в такой сохранности, что всякий без труда способен на основании их, оценить общий живописный эффект подобного вида декорации.

К этим данным мы можем прибавить, относительно перспективных рам, практиковавшихся именно в «комедийной хоромине», следующее.

Живописец «писал и строил на полотнах», которых, как и для завес, расходовалось для перспективных рам изрядное количество. Вот, например, документальный отрывок, сюда относящийся: «Июня в 21 день (1672 г.) по указу великого государя и с приказу Володимерские чети, за приписью дьяка Ивана Евстафьева, велено купить к перспективному делу 700 аршин холста, ценою по 5 денег аршин, и купя отвезти в село Софроново и отдать живописцу иноземцу Петру Энглеру. И на покупку тех холстов денги дать ис приказу Галицкие чети... Того же числа... куплено к перспективному письму на Гостине дворе у суздальца посадцкого человека у Александрька Михайлова (еще) 700 аршин холсту» — что и было, как видно из дальнейшего текста, в точности исполнено.

Нашими сведениями о приблизительных размерах

«рам перспективного письма» и числе их, мы обязаны тому обстоятельству, что, кроме театра в с. Преображенском, устраивался, как известно, в зимнее время, и театр в самой Москве, в помещении над Аптекою, куда неоднократно и перевозились из Преображенского необходимые декорации. Благодаря такой перевозке, мы располагаем (— счастливый случай!) очень интересным и даже важным для нас документом, гласящим: «181 г. (1673 г.) генваря в 23 д., по указу вел. гос. (титул) и по приказу окольничего Артамона Сергеевича Матвеева, перевезены из села Преображенского, ис комедийной хоромины, рамы перспективного писма к Москве и взнесены в палаты, что под Оптекою, а для взносу, что большие и средние рамы по двери не прошли, перетерты и построены здвижными; и к тем рамом приделано 100 задвижек да двести скоб железных. За железо и за дело по уговору кузнецу Сенке Трофимову 3 рубля 10 алтын; да провозу из тех рам от 36 штук от села Преображенского к Москве до дворца на 10 подвод извощиком Андрюшке Яковлеву с товарыщи по 3 алтына»...

Остов рам делался из липового дерева, на «клею карлуку самого доброго», ведал же этой работой с 1675 г. столяр Гаврилка Филонов, служивший раньше в Новонемецкой слободе «у иноземца у Петра Сиверса».

Прежде чем перейти к декоративной живописи, следует упомянуть сначала о том немногом, что нам известно о 3-ем виде декораций, имевших место на сцене «комедийной хоромины» — подделочных. О них мы знаем действительно немного: знаем только, что в комедии о Давиде и Голиафе «Давыду шатрик (шатер) зделан ис пестрых крашенин» и что когда в 1675 г. «были у комедийного строенья живописцы Андрей Аввакумов с товарыщи», то «писали они к комедийному строению городок да башню, да 2 места»... Вот и всё.

Для расписывания как «рам перспективного письма», так и этих подделочных декораций употребляли между прочим «белила добрые», «голанцу лазореваго», «флорентийской лаки», «припущенной яри», «вохреи», «цинобору», «бакану вишневого немецкого», сурик, киноварь, «желтую краску», «виницейские краски крас-

ной» и «виницеского яру», которые разводились в горшечках глиняных» (числом около 50-ти). На грунтовку холста, приготовление краски и прочие живописные надобности, — шли «олихва», «мел», «невть», скипидар, льняное масло, уксус, рыбный и вишневый клей. На орудия письма: хвосты хорьковые и беличьи да крылья лебяжьи, гусиные и утиные (впрочем есть указание, что покупались и готовые кисти).

Приготовлялись декорации (очевидно, при спешности работы) и ночью, на что расходовалось иногда до 200 свеч, как это было, например, в 1676 г. при постановке комедий «о Давиде и Голиафе» и о «Бахусе и Венусе».

Общим наблюдением и руководством по декоративной части ведал иноземец Петр Энглер (Инглес); первыми же живописцами-декораторами, вписавшими свои имена в историю Русского театра, были: иноземец Яган Вандерс и наши соотечественники Андрей Аввакумов, Леонтий Иванов, Елисей Алексеев и Осип Иванов, которые переговаривались со своими иноземными руководителями при помощи толмача Посольского приказа Ивана Енака.

Нельзя сказать, чтоб о «своих», об этих первых русских придворных декораторах особенно заботливо пеклось наше правительство, против которого история нашего декоративного искусства, на первых же своих страницах, сохранила такой конфузный документ: «Царю (титул) бьют челом холопи твои, живописцы Андрюшка Аввакумов с товарыщи, 5 человек. По твоему в.г. указу, работали мы, холопи твои, на старом Посольском дворе твои, в.г., всякие комидейные дела октября с 28 числа ноября по 14 число нынешнего 184 году (1675) а твоего государева жалованья корму нам, холопам твоим, не дано... Милосердный государь (титул), пожалуй нас, холопей своих, вели, государь, нам свое государева жалованья корм выдать, чтоб нам, холопам твоим, будучи у твоего государева дела, голодною смертью не умереть»...

Обращаясь к костюмам лицедеев (экомедиантов) нашего первого придворного театра, можно, как общее, сразу же заметить, что эта часть постановки отлича-

лась, в некоторых из спектаклей «комедийной хоромины», большою, даже чрезмерною роскошью. Расходные книги Галицкой и Вологодской чети так и пестрят суммами, истраченными на покупку листового золота, шелковых лент, кружев и мехов для украшения одежд, шившихся из сукон («анбурского» и «белого армячного») из «атласу волнистого», «турецкого», «шелковых персидских пестредей», сатыни и пр. Наиболее дешевым материалом для костюмов служили крашенина, холст, рогожа (sic!) и киндяки желтого, черного, осинового, красного, зеленого и нагого (телесного) цвета.

Большинство костюмов расписывалось; об этом наши источники говорят с такою же определенностью, как и об именах художников, занимавшихся этим искусством: Андрее Виниусе и Андрее Фроловском, выполнявших свои задания под руководством Тимофея Тимофеевича Газенруха (последнему принадлежал и верховный надзор за закройщиком Христианом Мейсоном и за главным портным Трофимом Даниловым).

Костюмерное искусство очень тесно порой сплеталось с бутафорским: нельзя говорить об одном из них отдельно от другого, если иметь ввиду такие, например, документальные данные:

«Голиаду (сделан) кафтан большой ис пестрых выбоек, латы большие ж от головы до коленей; да ему ж сделана голова большая клееная полотняная с накладными волосы и з бородою; да на голову большой шелом белого железа; да для вышины подделаны ноги большие деревяные и обиты кожею красною да руки большие же, да копье деревяное».

Или: «Бахусу (сделана) бочка на колесах, а в ней на питье мехи кожаные, да на него ж голова большая клееная полотняная, да от головы в бочки две трубки жестяные большие, да на голову волосы накладные, большие и з бородою; да на него кафтан выбойчатой, да штаны большие волчьи, а на верх штаны крашенинные, да шапка большая рогожная, опушена медведем».

С другой стороны, бутафорское искусство так же тесно примыкало к декорационному, в прямом смысле этого понятия. Например, рай в Адамовой комедии должен был быть представлен шестью райскими деревьями

с бумажными, окрашенными ярью, листочками на медной проволоке и с восковыми яблоками; ангелы предстали с крыльями на китовом усе; в конце комедии должен был появиться посеребренный крест на оленьей голове, сделанный (по указаниям П. Сиверса) из пшеничной муки.

Наконец, и это исключительно показательно для доминирующего значения бутафории во всех этих постановках, — она являлась существенною составною частью даже... хореографического искусства! Так, по словам Рейтенфельса, в балете, данном на масленице 1675 г., по обе стороны Орфея двигались две большие пирамиды с транспарантами и иероглифическими надписями, освещенные разноцветными огнями. Орфей обратился к каждой из пирамид со стихами, заканчивающимися:

Und du Pyramidenberg —
Hüpfe nach dem Singen!

после чего пирамиды исполнили с Орфеем затейливое «па де труа».

Недаром балеты в «комедийной хоромине» ставил не какой-нибудь придворный плясун, каких много было при царе и до 1672 года, а... инженер Николай Лим (Микола Лима), специалист по постройке крепостей. Многоговорящая подробность!..

Что касается проблематично-художественной бутафории, в ее чистом виде и самостоятельном значении, то поле ее деятельности, как легко догадаться — было еще обширнее. К чему только ни приходилось применять «волшебный» труд бутафора, в эту эпоху ребяческого культа игрушки на сцене! О, на это не жалели денег! Достаточно сказать, что на мешки, в которые ссыпали у Иосифа хлеб детям Израилевым, пошло 25 аршин холста! Понадобилось, например, для Егорьевской комедии сделать змею: «свои» средства признали недостаточными. Нужно было непременно обратиться к паяльщикам, которые и справились с этой задачей, создав змеиное туловище из жести с прилаженными к нему на ремнях хоботом и хвостом. Престолы, венцы,

оружие, знамена, перстни, шумихи, палки (кии, полотняные набивные) и пр. — всему этому, повидимому, уделялось первейшее внимание, в режиссерском отношении как самим Грегори, с Лаврентием Рингубером, так и Стефаном Чижинским с Яковым Гипнером, этим прямым наследником власти Грегори, на сцене «комедийной храмины», с 1675 г.

В виду такой исключительной роли бутафории в первом Русском придворном театре, мы считаем долгом, в заключение о нем, запечатлеть, на страницах нашего очерка театрально-декоративного искусства древней Руси, рядом с громкими именами его главных руководителей и скромные имена бутафоров-тружеников Стеньки Юрьева, Юрки Костентинова и Савки Яковлева.

Глава IV

Театр при Петре Великом и его первых последователях

Отдавая дань удивления творческой инициативе Великого Преобразователя, не лишне помнить, что Петр I был сыном замечательного, по своеобычности, царя Алексея Михайловича и что «яблочко от яблони недалеко падает». Хоть Алексей Михайлович и не порывал круто со старинным укладом жизни, он отошел от многих общепринятых в его век традиций: брал с собою жену на охоту, водил ее на «комедию», сопровождавшуюся музыкой и пляской, приставил к своим детям, как наставника, ученого монаха — украинца, который учил их не только премудрости «Часослова», и «Псалтири», но еще и иностранным языкам: латинскому и польскому; при всем том Алексей Михайлович был первым царем, разрешившим и даже «авторизовавшим» театральные спектакли в Москве и — более того — основавшим первый придворный театр на Руси.

Петру Первому оставалось только идти по стопам своего царственного родителя, продолжая развивать, согласно с духом времени, начатую его отцом затею.

Но, в противоположность отцу, его наследнику не пришлось уже мучиться вопросом, не грешна ли эта «театральная потеха», дотоле проклинаемая им, вместе со всеми богобоязненными людьми, как «бесовская игра» и «пакость душевная». Ему не надо было, борясь со своими сомнениями, обращаться к духовнику за разрешением данного вопроса, как то выпало на долю царя Алексея Михайловича. Разрешение от духовной власти было уже получено, ссылка на византийских императоров, культивировавших театральные зрелища, авторитетно подкреплена, — оставалось лишь следовать отцовскому примеру, который явлен был в 1672 году «комедийной хороминой», как раз на радости от рождения царевича Петра, будущего Императора Петра Алексеевича.

При царе Федоре Алексеевиче — этом неблагодарном воспитаннике драматурга Симеона Полоцкого — «комедии минули» и самые «преспективы и всякие комедийные припасы» свезены, как ненужный хлам, «на двор, что был Никиты Романова».

Прошло много времени, тревожного, смутного для Руси времени, прежде чем театр смог вновь оказаться «в чести» у великих мира сего. Когда же о нем вспомнили «наверху» он оказался, выражаясь в стиле эпохи его возрождения, уже «не в чести», «в фаворе»! — ибо занялась уже заря 18-го века, царил, а не только царствовал в России великий преобразователь, было прорублено «окно в Европу» и монарх, самолично испытавший заграницей соблазн театрального ряженья, восхотел этого ряженья для всей Руси православной.

В своем благом стремлении насажденья у нас театра на началах «народного дома», Великий Петр инстинктом режиссера понял, что сперва надо приготовить к нему «публику»! Ее сначала надо было сделать театрально-восприимчивой на западный лад! Ее, — ибо без требуемой публики нет настоящего театра, а только сцена, — изолированный помост, на котором бессильно и никчемно творчество, рассчитанное на контакт с сочувствующими.

Эта задача, задача великой театрализации жизни, была разрешена Петром с успехом неслыханным в истории венценосных реформаций. Но на этой задаче, повидимому, слишком истощился сценический гений Петра! На переряженье и передекорирование азиатской Руси ушло так много энергии, затрачено было так много средств, обращено, наконец, столько внимания, что на театр в узком смысле этого слова, гениальному Режиссеру жизни, выражаясь вульгарно, просто «нехватило пороху». Иначе трудно объяснить недолговечный и в высшей степени сомнительный успех петровской «комедиальной храмины», «великим иждевением» царя возведенной в Москве на Красной площади, — театра, который не могли упрочить ни искусство, специально приглашенного из Данцига, на должность «правителя» «царского величества комедианской», актера Ягана Кристяна Куншта (Кунста) и его труппы,

ни тем более руководства малоопытного в «сих делах» золотых дел мастера Отто (Артемия) Фирста, — выскочки, неизвестно каким образом попавшего в менторы Петровского театра.

«Комедиальная храмина», просуществовав с грехом пополам четыре года (с конца 1702 года до конца 1706), «приказала долго жить» и кому же? — «комедийной хоромине», детищу Алексея Михайловича! — которое проздравствовало, возрожденное царевной Натальей Алексеевной и поддержанное, с отъездом ее в Петербург, царицей Прасковьей Федоровной и царевной Екатериной Иоанновной до 1720 года. Так сложилась младенческая судьба театра в Москве; Санкт-Питербурх же, несмотря на старания Петра и помощь Ягужинского, так и остался без постоянного театра вплоть до знаменательного года Елизаветинского царствования — 1756!

Разбираясь в источниках театрально-декоративного искусства Петровской эпохи, мы не видим в нем почти ничего поражающе нового, по сравнению с данными того же искусства «комедийной хоромины» царя Алексея. Те же перспективы, получившие ныне название «комедиальных картин», составляли, повидимому, главное, если не главнейшее, декоративное убранство сцены.

Что этими «перспективами» увлекалась если не публика, то дирекция Петровского театра, свидетельствует как количество живописцев, занятых ими, так и общее число «комедиальных картин», изготовленных для «комедиальной храмины».

В 1702 году, например, живописцы Василий Познанский, Григорий Иванов, Марко Петров и Иван Баран написали 8 перспектив больших разных на обе стороны, мерою в вышину 4 аршина с полуаршином, поперек 4 аршина; 12 перспектив поменьших с одну сторону написанных, мерою в вышину 4 аршина с полу-аршином, поперек 3 аршина без двух вершков, при чем «те же вышеупомянутые живописцы выгрунтовали 12 перспектив к живописному письму по полотну»[1].

---

[1] Матерьялы, собранные С. К. Богоявленским (См. «Чтение в Импер. О-ве Истории и Древностей Российских, при Московском университете» 1914 г.).

Летом того же (1702) года посланы, по указу Петра, из Оружейной Палаты в Государственный Посольский приказ еще два живописца к «комедиальному делу» (один из них Герасим Костоусов, замененный осенью Петром Золотым) да «для тертья красок кормовой живописец» (Иван Никитин), по настоянию которого, между прочим и куплен по всей вероятности (в августе того же года) «камень дикой большой, на чем краски терть, да другой камень ручник».

Эти спешные декоративные работы производились «на дворе генерала Франца Яковлевича Лефорта, причем, как это обстоятельно выяснено в докладе по постройке «комедиальной храмины», — для отопления «дву палат, в которых живописцы пишут», изведено 8 возов дров по 4 алтына — деньги воз!» (Это ли не расточительность искусства ради!).

Артемий Фиршт (Отто Фюрст), заместивший Кунста после его смерти (в 1703 году) оказался его рьяным последователем в увлечении декорационной «роскошью»: за один, например, 1704 год им заказано «70 картин живописным письмом в 3 перемены», да им же в следующем году сделаны две спускные машины (при возобновлении Темир Аксаковой комедии).

Сколько в общем было написано «комедиальных картин» для «комедиальной храмины» мы в точности не знаем; знаем только, что кроме «комедиальных картин» в Петровской «храмине» практиковались еще сукна и «шпалеры», которых в общей сложности было наверно не мало, если в 1704 году была особая «коробья в комедью на поклажу сукон и завесок» («шпалер»).

В отношении занавеса «комедиальной храмины» мы располагаем интересным документом, из коего явствует, как цвет и размеры этой первейшей принадлежности европейского «театрума», так и ее стоимость. Цитирую дословно:

«1702 г. декабря в 8 день в.г. (титул) указал купить в Государственной Посольской приказ к комедийному делу на завес к театруму тафты зеленой три косяка, а по договору дати Суровского ряду торговому человеку Василью Карамышеву за тое тафту по 20 алтын за аршин, всего за 110 аршин 66 рублев из Ново-

городцкаго приказу. Указ в Новогородцкой приказ послан и деньги взяты и тафта куплена и отдана комедианту того же числа»[2].

В отношении же «шпалер» Петровского театра следует иметь в виду, что Фельтеновская сцена, декоративные традиции которой были занесены к нам Кунстом вместе с литературно-драматическими, — делились на две части: внешнюю и внутреннюю, разделяемые занавесью — «шпалером».

«Вероятно, — говорит Б. В. Варнеке о бродячих актерах труппы Иоганна Фельтена, — они довольствовались только одной задней декорацией, применявшейся сообразно с сюжетом данной пьесы, а боковые декорации носили постоянный и чисто условный характер, почему и могли применяться при исполнении самых различных пьес».

Такой обстановки, по мнению Б. В. Варнеке, — было вполне достаточно, например, для исполнения у нас излюбленной в начале XVIII в. пьесы «Честный изменник или Фридерико фон Поплей и Алоизия, супруга его». Задняя декорация, поставленная перед внутренней занавесью, изображала сад, а когда она снималась и занавесь раздвигалась, что в других пьесах обозначалось ремаркой: «шпалер открыт будет», то получалась комната, изображавшая спальню Алоизы. Здесь стояла кровать с пологом и т. д.

Сдается мне, однако, что подобному примитиву декоративного обставления сцены, какой склонен допустить в «комедиальной храмине» Б. В. Варнеке, сильно противоречит обилие «перспектив» в этом театре, документально засвидетельствованное; их некуда было бы девать, если б режиссура в лице Кунста и Фюрста строго придерживалась бы декоративных принципов Фельтеновской симплификации. Повидимому, «шпалеры» в «комедиальной храмине» играли лишь дополнительно-второстепенную роль по отношению к «комедиальным картинам», т. е. к «рамам перспективного письма», имевшим здесь, наряду с Фельтеновским новшеством, то же первенствующее значение, что и в «комедийной хоромине» Алексея Михайловича.

---

[2] Матерьялы, собранные С. К. Богоявленским.

Что сценические деятели у нас уже в эту эпоху проявляли крайне свободное отношение к ценностям, заимствованным с Запада, доказывают хотя бы фантастические ремарки в переводе «Драгыя Смеянные», требовавшие обстановки, которую Мольер допускал только для интермедий; в первом действии, например, без всякого к тому основания, — «театрум долженствует быты жывопысан и украшен цветами багряновыдными, коронами, луками и всем строеныем трыумфальным града Парыжы, окружающе грады и весы» и т. д.

Подобная ремарка достаточно красноречиво говорит о декоративных вкусах сценических деятелей Петровской эпохи. После нее уже не удивляет вытаскиванье на дневной свет «комедиальных картин», написанных в расчете на искусственное освещение, и «украшение» ими Триумфальных ворот и прочая, невзирая на перспективность этих «картин», учитывавшую совсем другую точку зрения.

На крайнее невежество царя и его приближенных в области декоративного искусства, в частности, в области театральной костюмировки, указывает в своих письмах и сам Кунст, которому, по его словам, приходилось выслушивать «попрекательные и укорные слова» за то, что лицедейские костюмы полотняные и обшиты не настоящим золотом, а мишурою.

«Не размышляют аще ль прямое золото было, то при свечах не яснилось и на театре не тако явилось, а прямым на сто тысяч рублей нечего делать», — жалуется и при том, надо думать, совершенно основательно, сей «правитель царского величества комедианской».

Очевидно со временем (письма Кунста датированы 1702-м годом) власть имущие добились-таки своего в «улучшении» матерьяла театральных костюмов, если в 1707-м году «отдано из комедиальной храмины латы добрыя всея воинския одежды и с наручи и с руками и что на главу налагают комедианту иноземцу Артемию Фиршту для того, что велено ему по приказу стольника Ивана Федоровича Головина привесть те латы на двор

к нему для действия чина при погребении отца его боярина Федора Алексеевича и те латы привесть ему назад в комедию».

Недаром директором «комедиальной храмины» после Кунста, пренебрегавшего «настоящим» богатством сценической костюмировки, назначен никто иной, как «золотых дел мастер», который и «комедии строил, и платье комедианское делал все доброе по достоинству, чтоб было к большому... царского величества чести и славе» (подлинные выражения Отто Фюрст в его челобитной от 22 Генваря 1708 году, где он между прочим «величает» себя в подписи «нижайшим рабом»).

В результате усердия сего «нижайшего раба» и потворства его натуралистическим вкусам и жадной до «добра» знати мы видим в описи «комедиального платья», отправленного в 1707 году в Преображенское к Наталии Алексеевне, такие шедевры, как «кафтан шитой с стеклами, самый добрый», и «штаны добрые с круживами и с бахромами мишурными», «парчи на подобие золота и серебра», «две японечи королевские, одна окладена круживом мишурным», «пару сапогов с круживами же мишурными», «фартук добрый шумишной на подобие обьяри серебряной», «корону белого железа с часами» и т. п. «роскошь».

Мы уже знаем основную причину, благодаря которой даже эта «княжеская» роскошь обречена была на неудачу при спасении от распада театра, державный инициатор которого, в довершение всех бед (смерть Кунста, вынужденность игры на чужеземном языке, бездарная угодливость Фиршта и пр.) взвалил еще на хрупкие рамена своего юного детища громоздкую задачу политической пропаганды.

Н. С. Тихонравов, в своем поучительном двухтомном труде «Русские драматические произведения, 1672 — 1725 годов» (изд. в СПБ 1874 г.) правильно отмечает бросающийся в глаза апологический характер, какой должны были иметь предпочтенные Петром I драматические произведения: «театр должен был служить Петру, — говорит Н. С. Тихонравов, — тем, чем была до него горячая искренняя проповедь Феофана Прокопо-

вича: он должен был разъяснять всенародному множеству истинный смысл деяний Преобразователя».

А такого рода «разъяснение», — прибавлю я от себя, — должно было иметь неуклонно панегирическую тенденцию, близкую до некоторой степени к западным «ludi Caesarei». И действительно, в этих пьесах петровской эпохи прославляются не только завоевательные и преобразовательные деяния царя, — в исторически-реальном или иносказательном аспекте (вспомним пьесу того же Феофана Прокоповича «Св. Владимир», о которой я говорил в III главе) — но даже акты не столько государственного, сколько интимно-личного характера, как, например, женитьба Петра Первого на иноземной портомое Екатерине. Для оправдания такого брака, как известно, специально написана и представлена пьеса, под названием «Действо об Эсфири», где показывается, как библейский царь покидает злую жену, чтоб жениться, вторым браком, на иноземке, оправдавшей как нельзя более выбор царя, своими отменными качествами, и явившейся источником многих благ для народа. Что такая «оправдательная», для Петра I женитьба, была в полном соответствии со взглядом на данный брак Феофана Прокоповича — этого придворного панегириста Великого Реформатора — говорит нам проповедь его, в день коронации Екатерины, где новая царица сравнивалась с библейской Эсфирью.

Петр I и на «школьный театр», о котором мы говорили в главе III, смотрел как на орудие политики, проводя, через него, угодные себе взгляды и взывая к одобрению публикой своих не в меру крутых порою преобразований. А что рядом с придворным театром в Петровское время, процветал еще «театр школьный», мы знаем из истории «Московской славяно-греко-латинской академии», возникшей по образцу Киевской, где играли «государственные младенцы»; под этой кличкой, кажущейся нам уничижительной, подразумевались, в афишах того времени, студенты названной Московской духовной академии.

От спектаклей в этой академии до нас дошло несколько кратких сценариев, позволяющих судить о той политически-служебной роли театра, в эпоху Петра I,

о которой я только что говорил. «Слава Российская, действа Вседержавнейшего Императора Всероссийского Петра Первого, благодеяния России показавшего и из неславы славу Российскую сотворившего гласиащаиа и торжественный всероссийский триумф коронования всепресветлейшия Государыни Императрицы Екатерины Алексеевны действием персональным изображенна в Московской Гофшпитале». «Освобождение Ливонии и Ингерманландии» (совершенное Петром Великим) и тому подобные произведения, в этом роде, дают достаточное представление, одними своими заглавиями, о том высоко-панегирическом стиле, в каком они были написаны и — надо думать — разыграны на подмостках театра.

Не только в самом театре, — понимая «театр» в популярном смысле этого слова, — но и во всевозможных обрядах-пародиях, на театрализацию для которых Петр не жалел ни времени, ни денег, легко заменить ту же политико-преобразовательную тенденцию, неуклонно проводимую этим царем почти во всех областях государственного правления.

Насаждая всюду европейское просвещение, Петр I боролся, путем этих театральных пародий, как со старинными обрядами языческого происхождения, с коими связано было столько суеверия, так и с обрядами чисто-церковными, получившими верховное благословение патриарха.

Борьба с последними была особенно интенсивна в Петровскую эпоху, и потому на редкость красочно-театральна (в «аттракционных» целях), ибо Петр Великий, видя в консервативной церковной власти очаг сопротивления его реформам, был принужден к «субординации» непослушной его церкви всякими мерами, кончая провозглашением самого себя главою православной Церкви и упразднением патриаршества.

Отсюда становится понятным, например, тот «всешутейший, всепьянейший собор», периодическому ритуалу которого Петр придал столь соблазнительно-сатирическую форму и для которого не пожалел времени на подробную театральную разработку деталей.

Я приведу здесь лишь пародию обряда избрания и постановления в князья-папы (понимай: в «патриархи»). Эта пародия сочинена, во всех своих театральных деталях, самим Петром Великим (о коем, как об юмористе, имеется специальный труд М. Семевского, изд. 1861 г.).

«Чин избрания (цитирую дословно В. Всеволодского-Гернгросса, дающего место этой пародии в I томе своей «Истории Русского Театра») состоял в освидетельствовании кандидата «крепким осязанием», «аще совершенное естество имеют» (вспомним случай, когда папский престол занимала папесса Иоанна и чин опознания пола пап, установленный после того); проделывалось это на прорезанном стуле. Результаты оглашались: «габет» или «нон габет» (т. е. «имеет» или «не имеет»). После этого происходила баллотировка помощью козловых яиц. Избранного одевали в папскую мантию, и плешивые несли его, на головах, на папский престол, при пении многолетия. Наконец, его сажали в ковш и опускали в чан с пивом и вином.

«Чин поставления был разработан подробнее. Когда собор весь налицо, приходит поставляемый, ему подносят две фляги и два блюда — одно с огурцами, другое с капустой, затем говорится «комплимент» о поставлении; далее идет диалог:

Поставляющий. Что убо брате пришел еси и чесого просиши от нашея немерности.

Поставляемый. Еже быти сыном и сослужителем вашея «немерности». (Если поставляемый папа, то: «Еже быти крайним жрецом и первым сыном отца нашего Бахуса»).

Поставляющий. Пьянство Бахусово да будет с тобою. Како содержиши закон Бахусов и во оном подвизаешься?

Поставляемый в пространном монологе, подробно описывает, как, когда и сколько он пьет, и клянется пить до конца жизни; текст попрежнему церковный, заканчивается возгласом «аминь».

Поставляющий. Пьянство Бахусово да будет с тобою затемневающее, и дрожающее, и валяющее, и безумствующее тя во вся жизни твоея.

Посвящаемый становится на колени, а затем ложится лицом ниц на «предлежащую делву».

Жрецы (поют). О, всепьянейший отче, Бахус, от сожженные Семиллы рожденный, из Юпитеровой .... возвращенный, — и т. д. (в молитве испрашивается помощь в деле следования по стопам Бахусовым). «Аминь». Затем поставляемого облачают с возгласами.

Жрецы (при возложении одежды). Облачается в ризу неведения своего. (Возлагая наплечники). Возлагаю, яко жерны сельские о выи твоей. (Возлагая флягу). Сердце исполнено вина да будет в тебе. (Нарукáвники) Да будут дрожащи руце твои. (Давая в руки жезл) Дубина Дидона вручается ти, да разгоняеши люди твоя. Затем ему помазуют или поливают голову и вокруг глаз со словами:

«Тако да будет кружиться ум твой, и такие круги разными видами да предстанут очесам твоим, от сего во вся дни живота твоего» и, помазая ладони и пальцы: «Такое да будут дрожати руце твои во вся дни жизни твоей».

1-ый Архижрец (налагая руки). Рукополагаю аз пьяный не трезвого во имя всех кабаков, во имя всех табаков, во имя всех водок, во имя всех вин... и далее идет длинный перечень бывших в то время в употреблении питейных сосудов, после чего на него налагают шапку с возгласом: «Венец мглы Бахусовой возлагаю на главу твою. Да не познаеши десницы твоей, ниже шуйцы твоей во пьянстве твоем».

Хор. Аксиос.

Оканчивалось всё тем, что поставленный садился на свой престол, вкушал кубок «орла» и угощал присутствующих.

Если бы при театральных пародиях подобного рода присутствовали только члены «всешутейшего собора», можно было бы не придавать им большого значения: мало ли как коротают время великие мира сего!

Но на эти безжалостно-сатирические пародии были допускаемы и посторонние зрители и притом в таком количестве, какое позволяет говорить о «народе», как о массовом свидетеле всех этих издевательских театральных потех. Здесь «издевалась над патриархом толпа, — замечает один из историков, — толпа, еще недавно глубоко его чтившая...»

Это-то и требовалось зачинателю подобного рода театральных пародий. Смех убивает — знал этот большой юморист, смех изничтожает, в глазах других, то, чему они поклоняются. А предметом всех этих театральных пародий служило как раз то, что, по мнению Петра, подлежало изничтожению.

Проводя разницу между придворным театром Алексея Михайловича, с одной стороны, и его сына Петра Алексеевича, с другой, историки русского театра обращают обыкновенно внимание читателя на тот факт, что «комедийная хоромина» была, так сказать, «закрытым» для «простого народа», театром, а «комедиальная храмина», наоборот, «открытым», что как нельзя лучше явствует из приказа Петра I: «комедии на русском и немецком языке действовать и... смотрящим всяких чинов людям российского народа и иноземцам ходить повольно свободно без всякого опасения а в те дни ворот городовых по Кремлю, по Китаю-городу и по Белому городу, в ночное время до 9 часов ночи, не запирать и с проезжих указной по верстам пошлины не иметь для того, чтобы смотрящие того действия ездили в комедию охотно».

Это противопоставление, будучи верным, с исторической точки зрения, выгодно рисует, с точки зрения «демократической», «комедиальную храмину» Петра Великого, по сравнению с «комедийной хороминой» Алексея Михайловича. Остается только показать (что я и постарался сделать в настоящей главе), какую еще цель преследовал царь Петр, хлопоча об общедоступности подведомственного ему театра, другими словами — что влекло этого Реформатора закрепить за театром характер «народного дома», в современном значении этого учреждения.

Эта главная цель, — как должен убедиться по-моему каждый, изучивший театр Петровской «закваски», заключалась в наглядной политической пропаганде, каковая совершенно невозможна в условиях «закрытого», для народных масс, учреждения. Не потому, следовательно (вернее, не только потому) Петр I хлопотал об общедоступности театральных «потех», что стремился к демократичности, искал себе популярности, среди народных масс, или хотел из любви к этим массам доставить им зрелищное удовольствие, а главным образом потому, что к общедоступности излюбленных им «театральных потех» понуждало царя дело пропаганды политических идей, ему близких, жизненно важных, в глазах этого Реформатора, как для преуспеяния России, так и для укрепления личной власти того кто стал первым императором в истории русского государства.

Исходя из этого взгляда Петра I на служебно-политическую роль театра, можно придти к заключению, что и в репертуаре, не имеющем, казалось бы, никакого отношения к просветительной пропаганде политического характера, таковая всё же может быть обнаружена в большинстве игравшихся тогда драматических произведений. И это по той простой причине, что все эти произведения, будучи иностранными или, на худой конец, хоть и русскими, но трактовавшими сюжет на иностранный лад, представляли формы жизни куда более культурные, по сравнению с русскими, и создавали тем самым соблазн заимствования их, для внедрения в домашнем русском быту, а, вместе с ними, и тех западных идей, какие выставлялись в этих пьесах, как критерии добропорядочности и просвещения граждан, имеющих право на уважение.

Таким образом даже пьесы, основанные на сравнительно пустой любовной интриге, и те оказывались воспитательно-полезными, своим изящным диалогом, манерами, и общим ознакомленьем с европейской жизнью, для «неотесаных» русских зрителей, приобщаемых стараньем и иждевеньем Петра к европейской культуре.

К тому же подобного рода пьесы (как, например, популярный в Петровскую эпоху «Честный изменник»)

не очень-то были в чести у венценосного Реформатора, который, как известно от иноземца Бассевича (см. Б. В. Варнеке), — обещал даже «премию актерам, если они дадут трогательную пьесу без этой любви, которую всюду навязывают, что надоело царю». О том же говорит запись другого иноземца, а именно, Бергхольца, отметившего в «Дневнике камер-юнкера», от 13 января 1724 г., что «император приказал актерам сыграть такую пьесу, которая была бы только из трех актов и притом без любовной интриги, не очень веселая и вместе с тем не очень печальная».

Я не буду перечислять здесь все пьесы Петровского репертуара; но о некоторых негоже умолчать, ибо они, принадлежа перу великого Мольера, впервые получили доступ на русскую сцену, благодаря тому интересу к шедеврам европейского искусства, какой обострился в русском обществе, под воздействием его великого преобразователя.

Правда, впервые познакомился с Мольером русский посол Потемкин, присутствовавший, 18 сентября 1668 г., в Париже, на представлении «Амфитриона»; но посол в своем отзыве об этом спектакле расхвалил больше араба-вольтижера, входившего в программу спектакля, чем самого Мольера, в отношении которого он отделался, повидимому, лишь комплиментами, подсказанными светскою учтивостью.

В своем кропотливом труде «Мольер в России», Ж. Патуйэ профессор Лионского университета, находит первый из видимых следов Мольеровского творчества на русской сцене, в «Описании комедиям, что каких есть в Государственном посольском приказе по 30 число 1708».

С легкой руки Петра Великого, Мольер, вошел незыблемо в репертуар русских театров, где — наравне с Шекспиром — держится до сих пор на несравнимой, с другими иностранными драматургами, высоте. «Россия оценила и превознесла Мольера выше, чем все другие страны Европы», — констатирует, в заключении своей книги о Мольере его ученый поклонник Ж. Патуйэ.

**
*

Прежде чем говорить о театре в России, при ближайших преемниках Петра I, уместно сказать несколько слов о служении Мельпомене его сподвижников и единомышленников, еще при жизни великого преобразователя.

Здесь прежде всего следует упомянуть царицу Параскеву Федоровну, крайне увлекавшуюся сценическим искусством и устраивавшую у себя, в Измаилове, спектакли, для которых она брала «перспективные картины» (т. е. декорации) из «комедиального дома», находившегося в «Кремле-городе», близ Никольских ворот. Там, кстати заметить, еще в 1702-м году намечалась Петром постройка государственного театра, которая так и осталась незаконченной: «царь-плотник» (как прозвали современники Петра) оказался, несмотря на свой недюжинный талант, не в силах, будучи в то время заграницей, построить заочно вместительный, хорошо оборудованный театр: «комедиальный дом» был признан Яганом Кунстом по приезде в Москву, недостаточно вместительным, местонахождение его — недалеко от святынь столицы — не подходящим для светской «забавы» и намеченный Петром театр, по зрелом размышлении, был воздвигнут, в конце 1703 г. (года основания Санкт-Петербурга) на обширной Красной площади Москвы, под названием «комедиальной храмины».

Доставлялись «перспективные картины» из «комедиального дома», у Никольских ворот, и знаменитому Стефану Яворскому, для «школьного театра», а также — надо думать — и герцогине Мекленбургской, устраивавшей у себя, в Москве, домашние любительские спектакли.

Пристрастилась к театру и снискала себе покровительством ему и кипучей работой для него известность любимая сестра Петра Великого — Наталья Алексеевна. Эта царевна родилась на год позже Петра и едва

ли ни первая из царевен побывала в Немецкой Слободе, прониклась ее духом и этим еще более укрепила любовь своего брата к заграничной «потехе». Зная, чем можно лучше всего угодить ему, она устраивала домашние спектакли в селе Преображенском, где подвизались некогда ученики немца Грегори, а приехав в Санкт-Питербург, завела и тут домашний театр, где выступали 10 актеров и актрис, — все чисто русского происхождения, — и опять-таки в общедоступных публичных спектаклях.

Вот что пишет о ее театральной деятельности один иностранец:

«Царевна Наталья, еще до отъезда царя (в 1716 г.), устроила представление одной трагедии, на которое дозволялось приходить всякому. Для этой цели она приказала приготовить большой пустой дом и разделить его на ложи и партер. Десять актеров и актрис были все природные русские, никогда не бывавшие заграницей, и потому легко себе представить, каково было их искусство. Сама царевна сочиняла трагедии и комедии на русском языке и брала их содержание частью из Библии, частью из светских происшествий. Арлекин, из обер-офицеров, вмешивался туда и сюда со своими шутками, и, наконец, вышел оратор, объяснивший историю представленного действия и обрисовавший, в заключение, гнусность возмущений и бедственный всегда исход оных. Как уверяли меня, во всем этом драматическом представлении, под скрытыми именами, представлялось одно из последних возмущений в России».

Другой иностранец (Бассевич) сообщает, что «Наталья Алексеевна написала две-три пьесы, довольно хорошо обдуманные и не лишенные некоторых красот в подробностях». Из сопоставления этих сведений, мы видим, что деятельность Наталии Алексеевны, в применении к театру, являлась осуществлением как раз того, чего ожидал от театра ее брат: она делала спектакли не предметом частной забавы ограниченного кружка придворных, а открывала к ним доступ для всякого. К тому же и пьесы, поставленные у нее в театре, носили серьезный характер и находились в

непосредственной связи с текущими событиями; а этого, как я уже указал, требовал от репертуара сам Петр.

Несколько лет тому назад в соборной библиотеке Великого Устюга найдена рукопись, в которой заключается целый ряд отдельных ролей, из 13 пьес, сопровождаемых режиссерскими указаниями. Разбор рукописи убедил, что это списки ролей, исполненных в театре царевны Натальи Карлом Георгиевичем Кордовским, которому рукопись эта и принадлежала, как это видно из его собственноручной записи.

Эти 13 пьес, входивших в репертуар театра Натальи Алексеевны, — интересны лишь тем, что лишний раз подтверждают, какова была главнейшая тенденция драматургии, покровительствуемой в Петровскую эпоху: это были всё произведения культурно-просветительные и апологетические, как в отношении новшеств этой реформаторской эпохи, так и деяний (или подвигов) ее венценосного главы.

Говоря о драматургии Петровской эпохи, было бы непростительным упущением, в глазах русских театралов, не назвать первого из русских драматических сочинителей. Таковым был Семен Смирнов, один из учеников Иоганна Кунста, сочинивший две пьесы: «Шутовская о Тенере Лизеттине отце винопродавце, перечневая» и «Шутовская о Тонвуртине старом шляхтиче з дочерью, перечневая». Прибавка к названьям пьес слова «перечневая» дает понять, что объектами названной драматургии были собственно не пьесы, целиком написанные Семеном Смирновым, а лишь сценарии, которые дополнялись, при представлении, актерской импровизацией текста; эпитет же «шутовская» показывает, что мы имеем дело с драматургией, имеющей характер тех комических интермедий, какие стало обычаем вставлять между актами серьезной пьесы.

Многие из этих интермедий — вернее большинство их — восходят к западным оригиналам, но отыскать их историки театра находят крайне затруднительным, а порой и невозможным, так как эти «шутовские» пьески были фаршированы импровизированным диалогом, где старина и новизна покрывали одна другую.

Некоторые из этих импровизаций, так сказать, закостенели, в исторической повторности, и, будучи спаяны и обрамлены каким-нибудь основным драматическим сюжетом образовали самостоятельное театральное целое.

Среди такого рода самостоятельных пьес или «игр» (как называл их народ) исключительной популярностью стала пользоваться, с конца XVII в., «Комедия о царе Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе», которую разыгрывали, вплоть до начала XIX века, солдаты, фабричные рабочие и профессиональные актеры. (Я лично присутствовал на одном из спектаклей данной «игры», устроенных «Союзом молодежи» под дирекцией Л. И. Жевержеева, в Петербурге, в январе 1911 г.).

Содержание этой долговечной «Комедии о царе Максимилиане (или — «Максемьяне») сводилось к следующему: царь Максимилиан, влюбившийся в волшебницу, вздумал «верить кумирическим богам». Призвав своего сына Адольфа, который «по Волге-реке катался да с разбойничками занимался», царь требует от него принятия новой веры и, получив отказ, посылает за рыцарем Бармуилом, чтобы казнить Адольфа. Перед казнью Адольф прощается длинной речью, вроде той, какую говорил Сусаким в «Юдифе». Как только совершена казнь, на сцену выходит главное комическое лицо — гробокопатель, и вслед за ним — глухая старуха, его жена, отвечающая невпопад, и шарлатан-врач, с которым гробокопатель совещается о своих болезнях, и портной, у которого гробокопатель, со многими возможными и невозможными прибаутками, заказывает себе костюм. Затем начинается совсем другое действо. «Черный арап» хочет покорить царя Максимилиана, который высылает против него Анику-воина. Побив всех противников, последний похваляется, что не боится ничего и даже со смертью «стычку бы изымал». Является Смерть и подкашивает его. Опять выходит на сцену гробокопатель и опять имеют место его комические выходки.

Имена действующих лиц (Максимилиан, Адольф и Бармуил) и фигура гробокопателя вызывают в памяти

проф. К. Ф. Тиандера (которого я уже цитировал) знаменитую сцену из «Гамлета», на кладбище, и указывают на какую-то драму «английских» комедиантов, где кровавый исход — казнь — мирно сочетался с балагурством шута-гробокопателя; быть может, в этой драме был предусмотрен и «Черный арап», и побеждающий его рыцарь (Бармуил?), но одно не подлежит сомнению, что Аника-воин и единоборство его со Смертью — показатели оригинального творчества, прислонившегося, в данном случае, к эпической традиции. Поскольку шарлатан и глухая жена являются самобытными творениями, конечно, сказать невозможно, принимая во внимание, что эти фигуры были уже знакомы средневековому фарсу и фастнахтшпилю. Вероятно и к портному удалось бы отыскать западные параллели. Но факт несомненен, что всё это, хотя бы и заимствованное, усвоено и претворено фантазией русского человека и главный акт этого усвоения произошел в конце XVII века.

С мнением проф. К. Ф. Тиандера сходится и мнение Алексея Ремизова, кладущего в основу своего «Царя Максимилиана» свод В. В. Бакрылова, сделанный из 19-ти вариантов. В послесловии к этому труду, к которому Алексей Ремизов прилагает исчерпывающую литературу, по вопросу о «Царе Максимилиане», автор заявляет: «Западный латинский пришлец на Руси, так расходился, так он разыгрался по просторам русским, что стал совсем русским, и, как свой, любимый... Основа царя Максимилиана — страсти непокорного царевича, замученного за веру собственным отцом... Царь Максимилиан — да ведь это царь Иван и царь Петр. Непокорный и непослушный Адольф — да ведь это царевич Алексей, весь русский народ. Русский народ создал театр — царя Максимилиана, неправдошный театр, т. е. самый настоящий театр, со своей нежитейской, со своей правдой театральной... И играть царя Максимилиана надо по-театральному. А где и когда играть — всё равно: на площади, в театрах, в цирке, в зале, в комнате или на кухне — везде; летом играть с венками и березками, зимой в белом городе со снежными истуканами».

* * *

Нам остается еще познакомиться с тем, что представляли собой актеры Петровской эпохи и каково было их драматическое искусство.

Скажем сразу о последнем, что оно не могло быть высокого качества, поскольку речь идет о русских, а не иноземных актерах, и поскольку таковые, пройдя несовершенную выучку у Кунста и Фюрста и не имея должного «стажа», не могли считать свое искусство «профессиональным», в том смысле, какой обычно вкладывается в это понятие. О «любителях» же того времени, не имевших перед глазами образцовых лицедейских примеров, и подавно не приходится говорить, как о чем-то выдающемся, по своим творческим достижениям, и потому заслуживающем высоких похвал.

При этом не надо забывать, что тогдашние актерские достижения в лучшем случае представляли собой обезьянью переимчивость немецких форм сценического воплощения, совершенно чуждых русскому быту и психологии русского зрителя. Выводя на сцену то или другое лицо, немецкие актеры (те же Кунст и Фюрст) наделяли его чисто-внешними признаками, являвшимися грубо-реалистическими, и притом подчеркнуто-реалистическими копиями с подлинной действительности.

«Актер на сцене, — говорит В. Всеволодский-Гернгросс об искусстве немецкого актера, — обычно сообщал о своем душевном состоянии, например, «о, как я рад» или «о, почему я не прихожу в бешенство», и затем выражал то или иное состояние возможно яркими движениями. Например в гневе — рвал на себе одежды, метался, как зверь, дико вращал глазами и пр., в отчаянии — срывал с себя одежды, останавливался молча, затем начинал бегать, ерошить волосы, ложился на землю, снова вставал, снова ложился и т. д. в безумии — надевал на себя петушиные перья, скакал, пел, танцовал, смеялся и пр.».

К этому надо добавить все те «идеальные» требования к сценическому искусству, традиционно накопив-

шиеся ко времени Кунста и Фюрста — этих первых профессиональных менторов, обучивших русских «ребят», запечатленные потом (в 1727 г.) Ф. Лангом, в его «Рассуждении о сценической игре».

Если все эти данные об искусстве русских актеров Петровской эпохи носят явную печать иноземной культуры, — самый быт этих первых русских актеров, их отношение к искусству и его заправилам, их поведение и социальное положение носят чисто русскую печать некультурности, по сравнению с иноземными артистами, их современниками.

Уже Иоганн Кунст принужден был жаловаться начальству на опаздыванье актеров и их небрежное обращение с театральными костюмами, коими Кунст крайне дорожил, в виду того, что они стоили больше 1.500 рублей («опричь турецких и персицких, которые еще готовить надобно»).

Подобные же недоразуменья возникали и с заместителями Кунста (умершего в 1703 г.) — его вдовой Анной, актером Бейдлером, а после их отъезда заграницу, с Отто Фюрстом. При этом, не одна только лень и «халатное отношение» к делу вызывало нарекания на русских артистов Петровской эпохи, но и всё их, недостойное порядочных людей, поведение. Так например, как это видно из жалобы на учеников Отто Фюрста, поданной в 1705 г., оказывается, что «ученики комедианты русские без указу ходят всегда со шпагами и многие не в шпажных поясах, но в руках носят, и непрестанно по гостям, в ночные времена ходя, пьют. И в рядех у торговых людей товар емлют в долги, а деньги не платят. И всякие задоры с теми торговыми и иных чинов людьми чинят, придираясь к бесчестию, чтобы с них что взять нахально. И для тех взятков ищут бесчестий своих и тех людей волочат и убыточат в разных приказех, мимо государственного посольского приказу, где они ведомы. И взяв с тех людей взятки, мирятся не дожидаясь по тем делам указу, а иным торговым людям бороды режут для таких же взятков».

Из ряда такого же рода ослушников Посольского приказа, которому были подведомственны все «комедианты», особенно отличился Василий Теленков, он же

Шмага, который «говорил с великим криком, что он никого не слушает и не боится и судить его некому». Боярин Головин, на резолюцию к которому поступило это дело, решил так: «комедианта пьяного Шмагу, взяв в приказ, высеките батоги, да и впредь его также и иных, буде кто из них, комедиантов явитца в каком плутовстве потому же, взяв в приказ, чините им наказание, смотря по вине, кто чего достоин, не отписывая ко мне».

Обвинялись актеры того времени и в других предосудительных поступках, каравшихся также телесными наказаниями. Так тот же Бергхольц, о котором я уже поминал, записал в своем дневнике, под 15 ноября 1722 г., рассказ о домашнем спектакле у герцогини Мекленбургской, где ему показалось удивительным, что, вместе с княгиней и благородными девицами, играл профессиональный актер, которому в тот же день дали 200 ударов батогами за то, что он, обнося по городу афиши, вместе с тем выпрашивал себе деньги, что ставило герцогиню в неприятное положение. Тем не менее, одна из игравших с ним девиц, исполнявшая роль дочери генерала, была действительно княжеского рода, а роль его супруги была дана дочери маршала вдовствующей Царицы. Здесь, кстати, можно отметить, что ни Бергхольцу, ни его соотечественникам наши спектакли не нравились. Между прочим их сердило то, что занавес беспрерывно опускался и зрители оставались в совершенных потемках, а это по тем временам было далеко не безопасно, по крайней мере сам Бергхольц пишет «в прошлый театр у меня стянули из кармана табакерку, а в нынешний у Альфреда и капитана фон Ильгена вытащили шелковые носовые платки».

Таково было, в общем, незавидное положение, как актеров Петровской эпохи, так и их зрителей.

Когда искусство принуждено бывает служить слишком долго не присущим ему целям, а посторонним, — оно, в конце концов, хиреет, как бы ни была импозантна на вид его лакейская ливрея.

Та же участь постигла и «комедийную храмину» Петра Великого, а также и однородные с ней театральные «насаждения» его сподвижников и сподвижниц, не понимавших, что пропагандная задача политического характера, чуждая имманентной задаче сценического искусства, является обузой, истощающей силы театра своей насильственной формой.

Петровская «храмина», и так, что называется, «еле дышавшая», при несчастно сложившихся обстоятельствах для ее процветания, должна была сгинуть и действительно сгинула, лишь только началась эксплуатация ее в совершенно чуждых театру интересах. Но, погибнув, едва возникнув, эта «храмина» всё же сыграла довольно важную роль в глазах русского народа: с одной стороны, она публично явила перед ними высочайшую санкцию театрального дела, до сих пор презиравшегося, как «бесовское действо»; с другой стороны, — своей декоративной «роскошью» эта «храмина» соблазнила имущих завести у себя, на домашних началах «театрум», как удобный предлог «выставки на показ» богатства и щедрости хлебосола-хозяина.

Сколько и в каких именно формах появилось на Руси, после Петровской санкции, любительских театров, мы точно не знаем; знаем только, что «разночинная интелегенция» посадской Москвы «была в первой половине XVIII столетия, единственным хранителем, представителем и производителем театрального, если не искусства, то ремесла, которое недалеко находилось и от искусства, распространяя о нем первые понятия, развивая в своей публике вкус, охоту, потребность в увеселениях этого рода. Канцеляристы, копиисты, даже стряпчие, заодно с дворовыми людьми, истрачивая по временам немалую сумму на наем помещения, «производили гисторические всякие приличествующие действительные публичные комеди для желающих благоохотнейших смотрителей», с известной платой за вход и конечно не без разрешения под охраной полиции»[3].

Не лучше обстоит дело и с театром профессиональ-

---

[3] Бар. Н. В. Дризен «Матерьялы к истории русского театра», «Столица и усадьба» (№№ 1, 12, 13) — Петербург 1914, и (№ 29) — 1915 г.

ным, сведения о котором, касающиеся его «развития», при ближайших преемниках Петра I, оставили в истории немного подробных данных, еще менее — утешительных.

В сущности говоря, ни о каком развитии русского драматического искусства, в эту глухую пору затмения всего русского в России, говорить не приходится. Главной причиной этого проф. К. Ф. Тиандер видит в отсутствии чисто русского репертуара: переводные пьесы, конечно, не подходили к своеобразному складу русской души и поэтому не воодушевляли актеров и не захватывали зрителей. Пока устроители довольствовались пьесами библейского содержания, каковые являются международными по существу, это неудобство не так еще ощущалось, но когда первые уступили место светскому репертуару, то полная зависимость от иностранных пьес привела к крушению всех начинаний.

Конечно, если бы я, следуя подавляющему большинству историков русского театра, писал, под видом «истории русского театра», историю немецкого или французского театра в России, моя задача была бы куда интереснее, а работа над ней плодотворнее, относительно того отрезка времени, какой мы имеем сейчас в виду.

Но я обещал предложить вниманию читателя историю именно русского театра, а последний, при ближайших преемниках Петра, стоит на мертвой точке, повторяя лишь опыты прежних лет.

«Только иностранные труппы, немецкие, итальянские, французские, почти непрерывно посещают Россию, поддерживая в ней мечту о театре. Иностранцы же, — напоминает Евг. Зноско-Боровский, — продолжают стоять и во главе предприятий, организуемых в самой России: директора, режиссеры, художники, главные артисты; пьесы ставятся иностранные, иностранцами строятся театральные здания, — словом все театральные образцы были не свои, родные, национальные, но заимствованные, чужие. Русским этот театр не был. Это был иностранный театр, находившийся в России».

Трудно выразить категоричнее сущую правду!

Как я уж указал, во введении к настоящей книге, посвященной «истории русского театра», последний проявил в профессиональной практике, свою бесспорную русскую оригинальность лишь к половине XIX в., в лице Н. В. Гоголя и М. С. Щепкина.

Но так как ничто в истории вообще, а в истории искусства в частности, не происходит «вдруг», неожиданно без всякой подготовки («как снег на голову»), — нам надлежит проследить те этапы развития в России драматургии и сценического искусства, какие послужили ступенями к зарождению чисто-русского театрального творчества.

Этим этапам мы и посвятим следующие главы настоящего исследования.

Глава V

Ложно-классический театр в России и его главнейшие деятели

1

Существуют произведения, которые, принадлежа прошлому, принадлежат также, почти в одинаковой мере, и настоящему времени а также, возможно, будущему. И существуют другие произведения — весьма значительные и увлекательные для своего времени, — которые принадлежат только прошлому, держащему их в своих роковых объятьях, как могила покойника. О таких произведениях можно смело сказать, что они, будучи погребены в прошлое, могут принадлежать настоящему, как докучные привидения или бесплодные воспоминания.

К такого рода погребенным в прошлом драматическим произведениям, относятся пьесы Александра Сумарокова, Якова Княжнина, Михаила Ломоносова и Владимира Озерова. Этих пьес, украшавших репертуар русских театров XVIII века, трогавших до слез зрителей того времени, прославивших как нельзя более своих авторов и составлявших гордость русского театра, времени императрицы Елизаветы Петровны и Екатерины Великой, абсолютно никто теперь не читает, кроме театроведов, специализировавшихся на истории русской драматургии XVIII века, и никто — вот уже около 150 лет — не играет на сцене. Остались в памяти потомства лишь имена этих недолговечных «знаменитостей» театра, да кое-какие выдержки из их произведений, какие, если и цитируются, то большей частью лишь «курьеза ради», или явно с целью насмешить их анекдотической архаичностью.

Нам незачем долго задерживаться на этих неудачливых, в истории, драматургах и их эфемерных тра-

гедиях и комедиях, какие — если я не ошибаюсь — давно уже не переиздаются, попадаясь лишь в отрывках, иллюстрирующих текст учебников, да приводимых в исторических хрестоматиях. Мы с огромным интересом и восторгом перечитываем Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана, Плавта, Теренция, Корнеля, Расина, Мольера, Лопе де Вега, Кальдерона, Бен-Джонса, Шекспира и некоторых других гениальных властителей наших театральных дум; но перечитывать авторов так называемого русского «ложно-классического театра», занимавших внимание наших предков 200 лет тому назад, у нас нет ни малейшей охоты, ибо их произведения мало того, что не оригинальны, будучи сплошь заимствованы у великих драматургов западного театра, но и просто недостаточно талантливы сами по себе как «копии», не радуя современных нам читателей, ни своим содержанием, ни формой, ни «шовинистическим» выражением патриотических чувств.

Разумеется, изучая историю русского театра, — в процессе ее возникновения из истории иностранного театра, — мы не можем совершенно обойти молчанием навсегда умолкнувших (как на сцене, так и в книгохранилищах) Сумарокова, Ломоносова и их сподвижников, столь прославленных в только что народившейся — волей царей Алексея Михайловича и Петра Алексеевича — русской драматургии XVIII века; однако, это отнюдь не значит, что в разбираемом отрезке времени мне необходимо идти по стопам тех моих предшественников, которые втуне занимали время читателей кропотливым анализом подражательных и никчемных, по своей незначительности пьес, чтобы, не тревожа, в данном случае, архивной пыли, оставаться верным кругозору истории, выделяющей факторы развития интересующего явления из ряда фактов, игравших едва заметную роль в таковом развитии.

Первым русским драматургом принято считать Александра Сумарокова.

На это почетное звание, однако, мог бы с большим правом претендовать Семен Смирнов, о котором я уже говорил, как о первом русском авторе «перечневой» комедии и — в известной мере — Феофан Прокопович,

а также Симеон Полоцкий, с драматургией которых я познакомил читателей.

Но Сумароков (1717-1777) настолько умел импонировать своим современникам, такую проявил настырную заботу о своей славе, как инициаторе русской драматургии, не менее значительной, на его взгляд, чем драматургия великого Расина, что звание «первого русского драматурга» осталось — вопреки истине — за ним.

Расинов я театр явил, о Россы, вам;
Богиня[1], я тебе поставил пышный храм, —

вот подлинные слова этого кичливого драматурга, которому, если и принадлежит, по справедливости, некое «первенство» в истории русского театра, то только в качестве первого трагического поэта классического направления.

Следует тут же заметить, что впервые «классический» (или вернее «ложно-классический») театр[2] был показан в России труппой знаменитой немецкой актрисы Каролины Нейбер, которая гастролировала в Санкт-Петербурге в 1839-41 гг., при дворе императрицы Анны Иоанновны, разделявшей свое ложе и власть с курляндцем Бироном и потому покровительствовавшей немецкой культуре и искусству преимущественно перед другими, в частности — французской. Между тем как раз французская драматургия и французское сценическое искусство оказались, ко времени гастролей Каролины Нейбер, на подмостках петербургского театра, в центре ее репертуара, где видное место занимали гениальные трагедии Корнеля и Расина. (Каролина Нейбер заимствовала у французских артистов даже их условный костюм (костюм Людовика XIV), для исполнения классических произведений и, в таком французском облачении, впервые познакомила русскую публику с этими произведениями).

---

[1] Т. е. Мельпомена.

[2] В то время, как трагедии Корнеля, Расина, Вольтера и др., основанные на сюжетах из античной мифологии и истории, трактуются во французской литературе, как «классические», — в русской литературе такого рода произведения принято называть «ложноклассическими».

Как раз к тому времени поэт Тредьяковский перевел на русский язык поэтику Буало, по которой русские писатели могли познакомиться с правилами, как надлежит писать трагедии, подобные великим образцам античной древности, и даже сам сочинил, в подражание им, трагедию «Дейдамию», продолжительность которой была столь же чудовищна (2.313 двоестрочных стихов!) как и многое другое, что вышло из-под пера этого анекдотического, для своей эпохи, новатора.

Спрашивается, как могло случиться, что талантливая и заслуживавшая всяческого ободрения труппа Нейбер не имела никакого успеха в Петербурге!

«Дело было в том, — объясняет В. Всеволодский-Гернгросс, — что при русском дворе боролись две партии: немецкая и французская. Во главе первой был всесильный Бирон, во главе второй — Левенвольде. И не успела Анна закрыть глаза, а Бирон пасть, как Левенвольде распорядился труппу немецкую распустить, а новую французскую пригласить. В итоге, весной 1742 г., в Петербург приехала французская труппа Сериньи, в репертуаре которой видное место занимали трагедии Вольтера «Альзира», «Мерона», «Эней и Дидона», «Радамист» и «Митридат», комедии Мольера, Детуша, Реньера и др.

О том, сколь огромно было влияние французской труппы Сериньи на созидавшийся в России «трагический театр», заставляет думать не столько удачный состав этой труппы, сколько одно уже то обстоятельство, что она была французской; а всё французское, с воцарением Елизаветы Петровны, явной германофобки, которую прочили в невесты Людовику XV, — могло рассчитывать на исключительное монаршее благоволение. А за монархиней следовало всё ее окружение, весь двор, вся гвардия и, наконец, все верноподданные российской державы, возглавляемой императрицей.

Полная порывов и страстных увлечений, не знающая узды своим желаньям и капризам, как и ее родной отец Петр Великий, Еливавета Петровна горячо взялась и за театр, усердно заботясь о поддержании интереса к театру среди своих придворных. «В оперном доме,

— записано в камер фурьерском журнале, — отправлялась французская комедия, в присутствии ее императорского величества. Того же дня, во время оной комедии, ее императорское величество изволило усмотреть, что смотрителей как в партере, так и по этажам весьма мало, всемилостивейше указать соизволила в оперный дом свободный вход иметь во время трагедий, комедий и интермедий обоего полу знатному купечеству, только бы одеты были не гнусно».

Другой раз, заметив отсутствие в театре статсдам, императрица «указала к ним г-жам статс-дамам послать от высочайшей своей персоны просить, не забыли они, что сей назначенный день будет комедия».

На этих иностранных спектаклях присутствовали порой и питомцы Петербургского Сухопутного Шляхетного (т. е. дворянского) корпуса, — того известного впоследствии Первого кадетского корпуса, который стал очагом, у которого сформировался русский трагический театр.

Питомцы этого корпуса, отдавая дань новой моде, устраивали у себя спектакли, причем нередко разыгрывали пьесы собственного сочинения. Устроителем этих спектаклей явился князь Б. Г. Юсупов, бывший в то время начальником кадетского корпуса и решивший устроить театральные представления для собственного удовольствия и для забавы остальных сановников; технику драматического искусства кадеты могли усвоить, посещая иностранные спектакли при дворе, куда они имели свободный доступ.

Одушевленные любовью к русской речи, претерпевавшей, в послепетровскую эпоху, существенные изменения, под влиянием засорявших ее иностранных оборотов, слов и выражений, кадеты названного Корпуса учредили Общество любителей русской словесности. В праздничные дни и в часы свободные, читали они друг другу первые опыты сочинений своих и переводов. Тут не было ни зависти, ни соперничества, тут было «одно наслаждение мысли и души». В результате деятельности этого общества, в конце 1747 г., один из его членов, бывший питомец корпуса А. П. Сумароков обра-

тился в типографию с просьбой напечатать его первую трагедию «Хорев». Этим и начинается история нашей послепетровской новой драматической литературы. Наряду с этим, в январе 1748 г., кадеты, под руководством своего учителя французского, как это мы видели в духовных школах относительно латинского языка, сыграли трагедию Вольтера «Заиру». Вскоре же, в конце 1748 г., Сумароков напечатал уже свою вторую трагедию «Гамлет», а на Святках 1749 г. кадеты сыграли у себя его первую трагедию «Хорев». Приглашенный на спектакль автор был восхищен. Вне себя от радости, провожаемый рукоплесканьями, он доложил об этом всесильному Алексею Разумовскому (мужу Елизаветы), адъютантом которого он состоял, тот доложил об этом Елизавете и, обрадованная «новостью видеть представления на русском языке и русских трагедий», она велела представить «Хорева» у себя во дворце. На костюмы для этого спектакля были выданы из царской кладовой бархат, парча, золотые ткани, каменья, и Елизавета сама наряжала участников. Деятельное участие в этой постановке принял и сам Сумароков, чья звезда с той поры стала подыматься всё выше и выше, на вновь открытом русском театральном горизонте. За «Хоревым» и «Гамлетом» последовали «Синав и Трувор», «Аристона», «Семира», «Ярополк и Димиза», «Вышеслав», «Димитрий Самозванец» и «Мстислав».

Нужно ли говорить, что во всех этих пьесах Сумароков, «явивший России Расинов театр», почти слепо следовал основным правилам французской классической трагедии, начиная с «единства места, времени и действия», стараясь, сколько хватало дарованья, сравняться с самим гениальным Расином.

В сущности говоря (и это отмечают многие историки театра) Сумароков, оставив совершенно в стороне всё предшествующее развитие нашей драмы, начал с того же самого, с чего, при Петре, начали Кунст и Фюрст. Если директора Петровского театра заботились об усвоении их русскими зрителями репертуара Фельтена, то Сумароков точно также не нашел иного пути для своей деятельности, как перенесение в русский те-

атр французских образцов, и всё отличие деятельности Сумарокова от Петровских руководителей театра состояло в том, что он обратился за образцами не в Германию, а во Францию; во всем же остальном повторялась та же самая работа, которой с начала столетия надеялись обеспечить репертуар русского театра зашедшие к нам представители русской сцены.

Следуя французским образцам и полагаясь на мнение Вольтера и Шекспира, как о «пьяном дикаре», — Сумароков и к самому «Гамлету» великого драматурга приложил французскую мерку «театральной благопристойности, в результате чего исправил гениальное произведение с бесцеремонностью ментора, исправляющего ошибки школьника. Это обращение с текстом Шекспира лучше самих произведений Сумарокова дает представление о таланте и вкусе последнего, об его «артистических требованиях» и об его самоуверенности пигмея, посмевшего противопоставить свою собственную жалкую переделку «Гамлета» — «Гамлету» самого Вильяма Шекспира, этого величайшего драматурга всех времен и народов. Начать с того, что из «Гамлета» старательно удалено всё, что могло иметь хоть какое-нибудь отношение к области сверхестественного, потому что французские поэтические теории признавали «чудесное» исключительным достоянием эпопеи, а не драмы. Число персонажей, фигурирующих у Шекспира, значительно сокращено: оставлены только король, королева, Полоний, Офелия и Гамлет; кроме того, введены еще три лица, которых нет у Шекспира. У Сумарокова великая трагедия совершенно потеряла свое философское значение, превратившись в шаблонную любовную драму Гамлета и Офелии, и датский принц стал банальным любовником, делящим свои чувства между сознанием своего долга и любимой Офелией. Мать Гамлета, под влиянием раскаяния, идет в монастырь и король намеревается жениться на Офелии, но эту олицетворенную добродетель корона нисколько не прельщает, и она отказывается. И Гамлет и Офелия остаются живы и т. д.

На упреки поэта Тредьяковского, в заимствовании у Шекспира, — Сумароков заносчиво отвечал: «Гамлет

мой... на Шекспирову трагедию едва-едва походит», что совершенно противоречит известному письму Сумарокова, где он сообщает своему знакомому: «Эта трагедия покажет вам Шекспира».

Эта трагедия, конечно, показала нам отнюдь не Шекспира, а самого Сумарокова, про которого наш верный судья А. С. Пушкин недаром сказал: «Трагедии его, исполненные противомыслия, писанные варварским изнеженным языком, нравились двору Елизаветы, как новость, как «подражание парижским увеселениям».

Конечно спору нет, в смысле реальности сценического изображения, драматургия Сумарокова шагнула далеко вперед, по сравнению с драматургией, составлявшей в Петровскую эпоху, репертуар театров Кунста и Фюрста. Конечно, самый язык, его изысканность и стихотворная речь в драматургии Сумарокова неизмеримо выше как в смысле мастерства, так и в смысле философии (морали) той словесной канвы, какая составляла удел репертуара самого начала XVIII века. Но в том заслуга Александра Сумарокова не так уж велика, если принять во внимание, что сей «первый русский драматург» лишь спешно следовал тому смелому «шагу», в данной области, какой уже сделали до него французские драматические писатели.

В общем же нельзя не согласиться с В. Буличем, который, в своем исследовании «Сумароков и современная ему критика» (изд. 1854 г.), констатирует: «Как детски жалки, как ничтожны попытки Сумарокова создать лица, характеры, положения, содержание трагедии. Его пьесы представляют только внешний вид трагедии, сохраняя ее условия. Вы видите, что пьеса разделена на 5 актов, что выходят герои, говорят длинные напыщенные речи, спорят и шумят и убивают друг друга и самих себя». «Лица трагедий Сумарокова похожи на марионеток, выводимых за проволоку рукою ребенка. Мы и не знаем, зачем они действуют, зачем выходят на сцену, зачем говорят и хлопочут на сцене»...

Единственное, что можно сказать положительного об этой заимствованной у французских классиков дра-

матургии — как самого Сумарокова, так и его последователей — это то, что она, представляя «античных» героев, в аспекте просвещенных людей Запада, давала как бы наглядные уроки русским, стремившимся сравняться с этими людьми, в манере мыслить, чувствовать и держать себя в обществе.

«Изобразим себе зрителей Сумароковской трагедии! — восклицает проф. К. Ф. Тиандер, в своем «Очерке истории театра в Западной Европе и в России». — «Вот придворное общество, которое уже достигло — или придает себе вид, что достигло — торжества разума над запрещенными страстями. Оно вспоминает те бури, отзвуки которых еще шелестят в груди, вспоминает те жертвы, которые всё же еще тревожат тихие часы одинокого раздумья, и мысли: «а ведь так боролся и я, так страдал и я, но теперь всё это прошло, я победил, смотрите, какой я разумный, какой я степенный!» Да, счастлив тот, кто поборол такие напасти. Или про кого предполагают, что он их поборол. А вот разношерстная городская публика! Она про придворный этикет и про воспитание XVIII в. ничего не ведает, но чувствует, что на сцене изображается высший мир, более благородная жизнь, чем их собственная. Она и не задается желанием соперничать, в идеальных порывах и в разумных чувствах, с персонажами пьесы, но она глаз не сводит с этих героических образов и незаметно для себя возвышается над будничной сутолокой. То, от чего глаз отвык, в пошлости и грубости реальной жизни, тут выводилось в яркой несложной картине: что насильно мил не будешь. Вот где таилась чарующая и цивилизующая сила Сумароковской поэзии».

Соглашаясь с такого рода признанием, я спешу всё же оговориться, что оно не столько относится к истории театра, в тесном значении этого слова, сколько к истории культуры вообще и, в частности, к истории нравов в России, приобщающейся к идеалам передовой Европы.

В этом смысле роль Сумарокова сводится лишь к роли моста, между двумя культурами или вернее —

между западной цивилизацией и старой русской культурой, нуждавшейся (приспело время!) в этой западной цивилизации.

Сам же Сумароков, то есть «сам по себе» не представил для России той величины, какая остается навеки в памяти благодарного потомства. Его, как я уже сказал, давно уже никто не читает, кроме историков литературы и театра, обязанных его изучать; да и у тех он, случалось, выпадал из памяти «в критический момент»: так, я помню случай, как в 1907 г., известный историк театра Н. В. Дризен, читая перед многочисленной аудиторией лекцию в Петербурге о «Старинном театре», никак не мог вспомнить имя Сумарокова, говоря об истории русского театра XVIII века; кто-то из публики сжалился и подсказал Н. В. Дризену некогда громкое имя и тем спас положение. Я считаю этот «казус» поучительно-красноречивым и, как говорится, не требующим комментариев.

Такой оказалась судьба этого первого в России «трагического поэта». И если мы ему уделили столько внимания, как «зачинателю», в области «ложно-классического театра» на Руси, — мы будем неизмеримо скупее и сдержаннее, говоря о таком последователе Сумарокова, как Яков Княжнин (1742-1791).

Этот молодой поэт, служивший в иностранной коллегии, преподнес Сумарокову в 1769 г. свою трагедию «Дидона», написанную в ложно-классическом духе. Знакомство это вскоре перешло в дружбу и завершилось браком поэта с дочерью Сумарокова.

Кроме трех классических сюжетов, разработанных неоднократно на Западе, а именно «Дидона», «Титово милосердие» и «Софонизба», Княжнин выбирал темы и более близкие русской публике, но бесцветные, в бытовом отношении. «Владислав», например, происходит в каком-то неопределенном городе Славянске. Сам Владислав — славянский князь, которого почитают мертвым, супруга его — Пламира и сын Велькар, (даже имена не указывают на определенное славянское племя). Впрочем, абсолютная беспочвенность проведена в «Владиславе» последовательно, в то время, как другая трагедия — «Рослав» — представляет вычурную смесь

исторических данных с фантазией. Княжнин хотел противопоставить русских — западным народам и у которых впервые слышится, с театральных подмостков, патриотическая нота, явившаяся отголоском завоевательных тенденций той эпохи. Так как эта патриотическая нота была присуща и другим трагедиям Княжнина, проф. К. Ф. Тиандер предложил признать ее существенной чертой его поэзии и взять ее за исходную точку, при сравнительной характеристике Княжнина с Сумароковым.

Эта «патриотическая нота» не спасла, однако, Княжнина от приговора А. С. Пушкина, назвавшего этого сочинителя трагедий, а также и комедий (таких же не оригинальных, как и Сумароковские) «переимчивым» и сказавшего про Княжнина, что он «просто не поэт». Еще хуже отозвался о Княжнине знаменитый баснописец И. А. Крылов (русский Ла Фонтэн), дав ему кличку Рифмокрадова, в пьесе «Проказники», где Княжнин выведен на смех и поругание под этой «криминальной» кличкой.

Полную противоположность Сумарокову, — в смысле авторской «амбиции», — и Княжнину — в смысле поэтического дара — явил собою, в Елизаветинскую эпоху Михаил Ломоносов, — этот гений-самородок, которого в науке приравнивают к Франклину, за открытие законов электричества, а в искусстве называют основоположником литературного русского языка.

Ломоносов (1711 — 1765), целиком поглощенный своими научными трудами, — благо химическая лаборатория давно жданная им, была, наконец, построена, для его изысканий, — и помыслить не хотел в это время (1750 г.), о выступлении на драматическом поприще. Но как раз в конце этого года (29 сентября 1750 г.), согласно приказу императрицы, написал трагедию, одобренную цензурой под названием «Тамира и Селим», в 5-ти действиях, которая была сразу же издана, в количестве 630 экземпляров, — уточняет тираж маркиз де Люр Салюс, в своей обстоятельной монографии, посвященной Ломоносову (Париж, 1933 г.).

Я не буду излагать здесь и разбирать трагедии

Ломоносова (давно уже устаревшие, в своем отличном подражании французским образцам); скажу лишь, в оправдание, что даже такие подробные рассказчики, как известный историк театра Б. Варнеке, и те не уделяют много места драматургии Ломоносова, справедливо полагая, что полезность его почина в этой области ограничивается лишь тем, что, подражая Корнелю и Расину, наш гениальный ученый и примерный поэт содействовал просвещению своих соотечественников и приобщению их к литературно-драматической сокровищнице Запада подлинно-художественным путем, свойственным «поэтам милостью Божьей», — к разряду каковых, между прочими, не могли причислить себя (хоть и горели к тому желанием!) ни Сумароков, ни Княжнин.

Эпигоном ложно-классической драматургии в России явился Владислав Озеров (1770—1816), расцвет славы которого относится уже к началу XIX века.

Та патриотическая нота, которая подкупающе, для русского сердца, прозвучала впервые, среди русских «классиков», у Княжнина, стала прямо-таки пронзительной у ученика Княжнина — Озерова, доводя зрителей, в героическую эпоху войн с Наполеоном, до энтузиазма, сопряженного со слезами и неистовством восторга.

В этом направлении — всецело патриотическом — особенно прославилась трагедия Озерова «Дмитрий Донской», написанная в ложно-классическом стиле, но своим идейным направлением и политическими намеками ставившая зрителей лицом к лицу с надвигавшейся действительностью; а действительность эта была на редкость грозною, ибо для всех уже было ясно, что непобедимые французские легионы приближаются к границам России.

Когда, на первом представлении «Дмитрия Донского», победителя над татарскими полчищами и над их военачальником ханом Мамаем, — Дмитрий говорит, что «лучше смерть в бою, чем мир принять бесчестный», что «лучше жить престать иль вовсе не родиться, чем племенам чужим под иго покориться», что —

От нашей храбрости нам должно ждать управы,
В крови врагов омыть прошедших лет позор
И начертать мечом свободы договор, —

в театре произошло нечто неописуемое: начались исступленные рукоплескания и такие крики, которые, по свидетельству очевидцев, «потрясли театр»; публика требовала автора, и директор театра Нарышкин должен был сам вывести Озерова на поклон ликующей, расстроенной и плачущей публике. Это был триумф, какого вряд ли достигал когда-нибудь какой-либо другой драматург в истории театра.

А между тем нам кажется теперь просто нелепой та псевдо-историческая обстановка XIV века, в каковой Озеров показывает нам перепитии своей ложно-классической трагедии и ее знаменитых героев. Достаточно, чтоб дать пример нелепости отдельных сцен этой трагедии, — указать на русскую княжну, которая, в век затворничества женщины в XIV столетии, раскидывает шелковые шатры, среди полков, на Куликовом поле. Это невероятное, для того времени, происшествие вытекает у Озерова из совершенно насильственно-вплетенной в историческую канву пьесы любовной интриги. Князь Нижегородский обещал — согласно Озеровскому домыслу — руку своей дочери Ксении витязю Дмитрию, за его победы.

Но еще раньше ее рука была обещана князю Тверскому, который и теперь, когда Ксения явилась в лагерь, не оставляет намерения на ней жениться; но она решила или выйти за Дмитрия, или же удалиться в монастырь. Тверской готов овладеть ею насильно, но Дмитрий этого не допускает, и между ними возникают такие же отношения, как в Илиаде между Агамемноном и Ахиллом, из-за прекрасной пленницы Бризеиды. Новый Ахилл — Тверской тоже устраняется, под влиянием обиженного самолюбия, от участия в общем деле; Агамемнон-Дмитрий терзается и не знает, чем ему пожертвовать: успехом предприятия или сердцем Ксении. Это сходство с ситуацией у Гомера едва ли случайно. Дело оканчивается проявлением великодушия Тверского, который сам уступает Дмитрию Ксению. Таким образом, пьеса обходится без кровопролитий,

оканчивается вполне благополучно и — в сущности говоря — не имеет никакого основания называться «трагедией». Но... все эти соображения и явные для нас нелепости «Дмитрия Донского» были начисто заслонены теми перлами патриотической поэзии, какая, в громогласном драматическом оформлении, очаровывала современников Озерова, доводя их до предельных степеней экстаза.

Другой, прославившей Озерова трагедией была «Эдип в Афинах», для которой автор и не подумал обратиться к своему бессмертному в веках собрату Софоклу, предпочтя ему французские образцы, и, в частности, трагедию Дюси. Ознакомившись с этим ложноклассическим произведением Озерова, начинаешь верить его современникам, что он «лучше писал по-французски и весьма поздно принялся за русский язык» и что в памяти Озерова вмещался весь театр Корнеля, Расина и Вольтера.

Озеров написал еще «Ярополк и Олег» (его юношеский опыт подражания Сумарокову и Княжнину), трагедию «Фингал», вызванную модным, на рубеже XVIII и XIX веков, увлечением Оссианом, и «Поликсену», имевшую не больший успех, чем «Ярополк и Олег», то есть почти провалившуюся.

Подводя итог драматургии четырех выдающихся представителей ложно-классического театра, в России, — можно заметить, что в то время, как Сумароков и Ломоносов принадлежали к сонму сотрудников Елизаветы Петровны — инициаторской своей деятельностью примыкающей к эпохе Петра (вернее, ее продолжавшей), Княжнин был типичным отражением эпохи Екатерины, а Озеров не менее ярким показателем Александровского времени. По языку же различие названных драматургов состоит в том, что Сумароков для нашего уха безусловно архаичен, что вызывается у него обилием церковно-славянских форм; последние у Княжнина и Ломоносова уже скрашиваются, как гибкостью выражений, так и эластичностью стиха; Озеров же ласкает слух своею плавной и в то же время сильной речью. Этот прогресс поэтической речи у драматурга Озерова, послужил основанием, для некоторых

историков театра, утверждать, что «без Озерова русская трагедия XVIII века не имела бы художественной законченности».

Эта «художественная законченность» в творчестве русской ложно-классической трагедии знаменовала собою ее конец и грядущий декаданс у приверженцев этого направления (как например, у драматурга Катенина и близких ему по духу авторов).

«Как только отошли золотые дни нашего классицизма, — справедливо замечает Б. Варнеке, — Озеров ушел в область забытых писателей, вместе с Княжниным и Сумароковым, и драматургам-романтикам не надо было тратить много усилий на борьбу с ними: Шаховской, еще при жизни Озерова, успел отодвинуть его на задний план и Белинский в 1834 г. имел полное право писать: «Теперь никто не станет отрицать поэтического таланта Озерова, но вместе с тем и едва ли кто станет читать его, а тем более восхищаться им»; десятью годами позже Белинский уже заявлял: «Теперь Озеров забыт театром совершенно, и его не играют и не читают». Гораздо строже отнесся к Озерову Пушкин. Он признается: «Озерова я не люблю не от зависти, но от любви к искусству. Слава Озерова уже вянет и лет через десять, при появлении истинной критики, совсем исчезнет». Недостатки Озерова, на взгляд Пушкина, происходят оттого, что он «попытался дать нам трагедию народную и вообразил, что для этого довольно будет, если выберет предмет из народной истории, забыв, что поэты Франции брали все предметы для своих трагедий из греческой, римской и европейской истории, что самые народные трагедии Шекспировы заимствованы им из итальянских новелл». Такую же правильную оценку значения Озерова дал Рафаил Зотов: «Озеров был первый, который осмелился заговорить по-человечески, который понял, что, поднявшись на ходули, рано или поздно с них упадешь и что вернейший путь к драматическому успеху есть голос сердца, истинное чувство и неподдельный жар. Он это чувствовал, понимал, но увы! чтобы идти наперекор укоренившемуся дурному вкусу своего века, чтобы образовать своих зрителей и дать им другое направле-

ние, — для этого надобны сильный дух и непреклонная воля, одним словом нужен Гений. Его-то и недоставало Озерову. С прекраснейшим дарованием, как поэт, он не имел в себе ничего самобытного. Всего же менее у него было смелости, чтобы отвергнуть образцы французской классической школы. Корнель, Расин, Вольтер — это были кумиры литературы, от которых отступать тогда казалось святотатством. И Озеров, при всем своем высоком даровании, при собственном даже убеждении, не смел ничего создать своего».

2

Памятуя всё время, что в настоящей книге мы заняты историей театра, а не легендами, какие приписывались его виднейшим деятелям, — мы, тем не менее, не можем не обратить внимания читателей данной книги на те легенды, в оболочке которых запомнились, у русских театралов, биографии многих актеров и актрис прошедших веков, особливо же тех из них, кои выступали на шатких еще подмостках русского театра XVIII века.

Этот театр, в век Елизаветы Петровны и Екатерины Великой, представлялся еще сущею новинкой неискушенным в западных развлечениях и иностранном драматическом искусстве подданным названных императриц. А с «новинкой», как с чем-то еще неисследованным и окутанным дымкой соблазнительной тайны, всегда сопрягаются легенды, порожденные возбужденным воображением.

Встанем на место тогдашних зрителей и постараемся увидеть вещи с их обывательской точки зрения! Такие же подданные Российской Державы, как и они сами, не в пример прочим, появляются на залитых светом публичных подмостках, среди великолепных дворцов, садов, фонтанов, одетые в роскошные костюмы и изображающие собой не «своего брата» — обывателя, а каких-то вельмож, царей, героев-военачальников, принцесс и знатных царедворцев. Простому смертному, чтоб подать прошение на коленях, государыне-импе-

ратрице Елизавете Петровне или Екатерине II, надо ждать багоприятного случая, надо обратить на себя «благосклонное внимание» ее величества, да и тогда еще вряд ли государыня обратит внимание на такого «смертного», а уж о том, чтобы она подарила его ласковым словом, знаком одобрения или пристальным взглядом, — и речи быть не может. А тут, не угодно ли: такой же верноподанный «из того же теста сделанный», приковывает к себе на публичных подмостках длительное внимание «самодержицы всея России», фигуряет перед ней и при всем честном народе, кричит, смеется, плачет, нюхает табак, садится перед «помазанницей Божьей» без приглашения, командует другими знатными на вид вельможами, а то и сан царя, под стать ее величеству, изображает, не будучи «царской крови», и за всё это счастье, ниспосланное ему Небом, удостаивается вдобавок аплодисментов ее величества и всего ее окружения, получает хорошее жалованье, а при случае — и драгоценные подарки.

Немудрено, что люди, достигшие такого значительного положения, казались простодушным зрителям XVIII века какими-то исключительными личностями, «любимцами богов» и, в своем роде, героями, у которых должно быть «чудесное» бытие и коим мирволит сама Судьба-благодетельница. Отсюда обилие всевозможных рассказов про их житье-бытье, на сцене и при дворе, обилие пикантных сплетен, — в особенности, если их «сюжетом» была актриса — и ряд «легенд», из которых некоторые остались неразрывно связанными с биографией того или другого из видных лицедеев реформированной Петром России.

Эти легенды характерны, по-моему, не только для того или другого сценического кумира XVIII века, добившегося, в некотором роде, сказочной славы и завидного, казалось, положения; они характерны не в меньшей степени для тогдашней театральной публики, не хотевшей, с непривычки, допускать, чтоб «царь», виденный ею на сцене вчера, во всем своем державном величии, оказывался сегодня самым заурядным обывателем, пожирающим селедку в трактире, жалующимся на несварение желудка и на придирки полиции, гро-

зившие окончиться прозаическим «рукоприкладством». Актер, на взгляд такой «неискушенной» публики, уносил в свою жизнь хотя бы часть того лучезарного света, в котором он купался на сцене, перед очами ее величества, уносил с собою хотя бы малую часть тех необычных привилегий, какими он пользовался, исполняя ту или иную героическую роль.

Вот почему я считаю не только возможным, но и желательным, повествуя о первых исполнителях трагедий и комедий Сумарокова, Княжнина, Ломоносова и Озерова, не гнушаться легендами, создававшимися вокруг этих первых исполнителей, и не слишком стараться, в каждом отдельном случае, отделять строго историческую правду от сросшегося с нею, в их биографиях, вымыслом.

Я начну с актера Федора Волкова, которого принято, в истории русского театра, считать «патриархом русской сцены» и с именем которого связано так называемое «учреждение русского театра», вернее — основание штатов Императорских театров в России, возникновение коих приурочивается к 30 августа 1756 г.

Вот краткие биографические данные об этом гениальном театральном деятеле (а может быть и гениальном актере), интересные не только сами по себе, но и по тем подробностям, бытового характера, какие, хоть и кратко, но ярко, характеризуют эпоху, в которую появился в России этот замечательный мастер драматического искусства.

«В 1729 году, — повествует Б. Варнеке, в своей Истории Русского Театра — в семье костромского купца Григория Волкова родился сын Федор. Вскоре после этого умер сам Волков, и его вдова Матрена Яковлевна выходит замуж за ярославского купца Федора Васильевича Полушкина, владельца серного и купоросного завода, и Волковы переезжают в Ярославль. Отсюда Федор Григорьевич, в самых еще юных летах, едет в Москву, где, по преданию, становится учеником Заиконоспасской академии. Как бы мы не относились к этому преданию, нам ясно, что в Москве Волков пробыл очень недолго: в 1743 г. мы застаем его, вместе с

братьями, уже при заводах Полушкина: если образовательная поездка в Москву также относится к числу тех многочисленных легенд, которыми затемнена действительная биография Волкова, то всё-таки мы можем указать лицо, которое могло хоть отчасти заменить для Волкова правильное школьное образование, а именно — — немецкого пастора, сопутствовавшего в ссылке герцогу Бирону и привезенного потом в Ярославль. Возможно, что Полушкин, понимая пользу образования, не упустил удобного случая и пригласил пастора в учителя к своим пасынкам. В 1746 г. Полушкин отправляет Федора, которому пошел тогда 17-й год, в Петербург, по торговым делам. Здесь он поступил в немецкую торговую контору, чтобы научиться бухгалтерии и правильному ведению торговых дел.

Как раз к тому времени, в Петербург приехала на гастроли немецкая труппа Аккермана, в которой играли такие выдающиеся актеры, как Шредер и знаменитый своей театрально-просветительной деятельностью Экгоф, пытавшийся, будучи еще в труппе Шенемана (в Лейпциге), основать «Немецкую академию сценического искусства». «Давайте, — говорил он актерам, собиравшимся в часы досуга, под его председательством, — разучивать грамматику сценического искусства, если так можно выразиться, и знакомиться со средствами, пользуясь которыми мы приобретаем возможность понимать причины, ничего не делать и не говорить без достаточного основания и с полным правом заслужить звание артиста. Сценическое искусство лишь кажется не разграниченным, на самом деле оно имеет свои определенные границы. Так, страннику пустыня покажется беспредельной, если он так неосторожен, что углубляется в нее, не справившись о верном пути, и каждая травинка может сбить его с дороги, и он заблудится и не может найти выхода. Между тем тот, кто знает верный путь, достигнет цели, приложив необходимый труд. Вот почему так важно, чтобы те, кто посвятил себя служению сценическому искусству и хотят быть комедьянтами, изучали средства, облегчающие их начинания и приводящие их искусство к большему совершенству».

Среди увлеченных тонкой, расчетливо-мудрой и вдохновенной игрой актера Экгофа, оказался и 17-летний Федор Волков. Восторгу его не было конца, — и он не успокоился, раньше чем не познакомился с Экгофом, Шредером, директором Аккерманом и со всей закулисной жизнью его отличной, повидимому, труппы. Познакомился он с ней, — надо тут же заметить, — не как «профан», в полном смысле этого слова, а как серьезный «любитель», т. к. познал уже прелесть театра, еще будучи воспитанником Заиконоспасской Академии.

«Но там, — замечает К. Ф. Тиандер, — он имел дело лишь со школьной драмой, тут же его очам предстал разносторонний светский репертуар одной из лучших трупп Запада того времени. Кроме немецкого театра, нужно думать, что Волков посещал и спектакли в кадетском корпусе и итальянскую оперу. Словом, он досконально изучил театральное дело. Смерть отчима заставляет Волкова возвратиться в Ярославль и заняться управлением его заводов. Но Петербургские впечатления были слишком сильны, чтобы пропасть бесследно. Недаром же Волков был и мастером на все руки: умел и рисовать, и писать стихи, и управлять оркестром, и играть на сцене. Задумав устроить свой театр, Волков самолично явился и декоратором, и капельмейстером, и режиссером в одно и то же время. Труппа набралась из его сверстников и, среди них, оказались весьма талантливые актеры. В репертуар Волкова входили, наряду со школьными драмами Дмитрия Ростовского, и пастушеские пьесы, и оперы, и ложно-классические трагедии».

Ездивший по делам в Ярославль сенатский экзекутор Игнатьев случайно попал на Волковские спектакли; вернувшись в Петербург, он рассказал о них Трубецкому, а этот последний передал об этом императрице. И вот, 3-го января 1752 г., Елизавета указала «ярославских купцов Федора Волкова с братьями, которые в Ярославле содержат театр и играют комедии, и кто им для того еще потребен будет, привезти в Санкт-Петербург». 18-го марта того же года, в присутствии Елизаветы и «некоторых знатных персон», состоялся

на дворцовом театре дебют. По всей видимости, ярославцы Волковы ни своим репертуаром, ни своим приемами не понравились Елизавете, ибо придворных спектаклей, при их участии, больше мы не знаем; но они продолжают играть то в немецком театре, на Большой Морской, то в доме гр. Головкина, указом 24 августа того же года приспособленном для театра (ныне Академия Художеств). В том же году, 14 марта, в Шляхетный корпус были отданы 7 человек, спавших с голоса певчих, а 10 сентября — двое ярославцев Дмитревский и Попов, «для обучения словесности, языкам и гимнастике». Совершенно ясно, что ярославцы не блистали своей образованностью. С декабря 1752 г. до мая 1754, двор был в Москве, и ярославцы — Федор и Григорий Волковы — ездили туда. 8 февраля 1754 г. братья Волковы из Москвы были отправлены в Петербург и также отданы в корпус «для обучения»... причем было велено «содержать их во всем против кадетов, подучать французскому и немецкому языкам, танцовать и рисовать, смотря кто какой науке охоту и понятие оказывать будет, кроме экзерциций воинских».

«При этом им было дано, не в пример прочим, жалование — Федору Волкову — 100 рублей, а Григорию — 50 рублей в год», — говорит В. Всеволодский-Гернгросс. Отдача ярославских семинаров из купцов в дворянское привилегированное учебное заведение с несомненностью свидетельствует о том, что двор решил не только обучить их, но и приблизить к своей культуре вообще. Очевидно, этого именно им не хватало, чтобы стать актерами в его духе. Заметим, что отдавая в корпус певчих и ярославцев, Елизавета, повидимому, и не предполагала обучать их там театральному искусству. Только летом 1753 г. она высказала желание, чтобы певчих семь человек «при том корпусе обучали наукам; сверх оного обучения, обучали для представления впредь... трагедий».

При этом предлагалось избрать одну трагедию и, ко времени возвращения двора в Петербург, ее приготовить. Трагедия была «Синав и Трувор» Сумарокова. Была ли эта трагедия исполнена при дворе, мы не знаем, но вслед за ней разучили «Хорева» Сумарокова и

исполнили ее на малом придворном театре, в феврале 1755 г. Вскоре после этого к театральному делу становится причастным сам Сумароков.

Исторически засвидетельствовано, что Волков с жадностью пополнял свое образование, не довольствуясь тем, что ему давали преподаватели. Это видно из «покорнейшего доношения», поданного им вместе с братом в канцелярию корпуса, где Федор Волков объясняет, что выписал из заграницы несколько «театральных и проспектических книг и, не имея денег для уплаты за них, заложил епанчу лисью и плащ суконный красный». «Наступающее зимнее время» заставляет их выкупить, почему он и просил выдать ему и брату всё причитающееся за год жалованье.

Достойно восхищения, что из положенного ему жалованья в 100 рублей большая часть идет у него на покупку того, без чего ему нельзя было хорошо приготовиться к сценическому искусству: он тратит деньги на покупку «семи печатных трагедий, клавикорд и струн, зеркала для трагедии и для обучения жестам». Костюмы для домашнего обихода он выбирает поскромнее и этим резко отличается от своего брата Григория, который получал жалованья вдвое меньше, но любил пофрантить и тратил много на свой туалет. Да и по окончании школы, Волков, по словам одного современника «упражнялся более в чтении полезных книг для его искусства, в рисовании, музыке и в просвещении своего знания всем тем, чего ему не доставало». Там же, в свободное от наук время, сделал он сам маленький театр, состоящий из кукол, искусно им самим сделанных (но «он не имел удовольствия сего своего предприятия довести до окончания»). Одним словом, в бытность свою в кадетском корпусе употреблял он все старания, чтобы выйти из оного просвещеннейшим, в чем и успел совершенно.

По отзыву современников, это был «муж глубокого разума, наполненного достоинствами, который имел большие знания и мог бы быть человеком государственным». Так определяет его лично с ним знакомый драматург Фонвизин. Поэт Державин называет его

«знаменитым по уму своему», а Новиков, знаменитый масон, говорит, что «сей муж был великого проницательного разума, основательного и здравого рассуждения и редких дарований, украшенный многим учением и прилежанием. Театральное искусство знал в высшей степени».

Есть сведения, что Волков принимал очень видное участие и в политической жизни того времени. В записках А. Тургенева читаем, что «при Екатерине, первый секретный, не многим известный деловой человек был актер Федор Волков, может быть первый основатель всего величия императрицы. Он, во время переворота и восшествия ее на трон, действовал умом. Екатерина, воцарившись, предложила Фед. Григ. Волкову быть кабинет-министром ее, представив его к ордену Андрея Первозванного. — Волков от всего отказался. Всегда имел он доступ в кабинет государыни без доклада». В августе 1752 года возникло дело о возведении Федора Волкова, вместе с братом, в дворянское звание, в числе 40 лиц, «которые, по ревности для поспешения народного, побудили самым делом Ее Величества сердце милосердное к скорейшему принятию престола российского и к спасению таким образом нашего отечества от угрожавших оному бедствий».

В чем же, спрашивается, проявилась эта «ревность для поспешения народного»? И каким образом молодой актер Федор Волков, не будучи сановником при дворе Екатерины Великой, — всегда имел доступ в кабинет государыни?

На это отвечает одна из любопытнейших легенд, какие только приходилось читать в истории театра всех веков и народов.

Рассказывают, будто бы Екатерина, прибывши в Измайловскую казарменную церковь, для принятия присяги, спохватилась, что забыла о манифесте. Тогда неизвестный вызвался прочесть манифест и, держа перед собой белый лист бумаги, действительно, словно по-писаному, произнес экспромпт, который был принят толпой за манифест. Этот неизвестный был Волков. Момент был исключительно критический: забудь Вол-

ков регламент, соответствующий оформлению «дворцового переворота», во всей его «убедительности для толпы, споткнись он на той или другой фразе своей импровизации, оробей Волков, хотя бы на секунду, внушая слушателям, своим торжественным красноречием и покоряющим сердца верноподданическим тоном, подлинность импровизированного им текста манифеста и... неудача могла бы оказаться катастрофической для Екатерины, провозглашенной «Второй», а впоследствии «Великою». Но чары «театра», в лице прирожденного актера, возобладали над действительностью, подкупающий голос вдохновенного артиста тронул сердца солдат Измайловского полка, которые уже облачились, к этому моменту, в свои прежние мундиры, отмененные Петром III, и провозгласили новую царицу. Подбодренная импровизированной «декламацией» Федора Волкова, Екатерина закляла солдат охранить ее жизнь: и жизнь ее сына Павла: солдаты устремились к ней, целуя ее руки и ноги, и перед своими священниками, поднявшими крест, поклялись умереть за императрицу. То же произошло в казармах Преображенского полка, Семеновского и Конногвардейцев. Партия была выиграна и актер Федор Волков стал «персона грата» при дворе Екатерины II.

Быть может, это легенда. Но для того, чтобы современники Волкова приняли ее за «чистую монету», необходимо было этому актеру настолько поразить воображение современников своими выступлениями на подмостках театра, настолько заколдовать их благородством своей осанки, импозантностью своей речи, искусством своего драматического перевоплощения, — что скептицизму, в данном случае игры «на сцене жизни», не оставалось больше места и не основательная, возможно, молва не вызвала ни у кого из почитателей Волкова подозрения.

Один уж этот факт говорит нам достаточно убедительно, каким внушительным талантом обладал Федор Волков, усвоивший манеры тогдашнего придворного общества и обладавший к тому же на редкость обаятельной красивой внешностью. Он «с равною силой играл трагические и комические роли», — отзывались

о нем современники, — но «настоящий его характер, — прибавляли они, — был бешеный». Последнее выражение надо понимать, очевидно, в смысле необычайной эмоциональной возбужденности и неистовой страсти, каким характеризуют игру «нутром». Однако, рядом с игрой такого рода, Федор Волков, восторженный поклонник Экгофа, — должен был знать и проявлять ту «драматическую меру» на сцене, какие свойственны подлинно-культурному зрелищному искусству.

Ему исполнилось лишь 34 года, когда скончался этот «патриарх русского театра», как его окрестила молва. Он умер, сгорев в лихорадке, какая его охватила, при устройстве маскарадного шествия, под названием «Торжество Минервы», для которого поэт Херасков написал стихи, драматург Сумароков сложил песни, а самый план этого полусатирического зрелища составил Федор Волков, взявший на себя как участие в нем, так и режиссуру.

Три дня продолжался в Москве, перед коронационными празднествами, этот диковинно-фантастический аллегорический маскарад, где можно было видеть и русскую «Победу», и ее «Славу», и «Войну», и «Мир», и шведского льва, и русского орла, и «князя-папу» (времен Петра Великого), с его «всепьянейшим собором», и «Родомонда-забияку», и «Панталона-Пустохваста», и Диогена с фонарем, ищущего Человека, и «Кривосуд-Одиралова» с «Взятколюбом-Обдираловым» и еще целый ряд других подобных персонажей, предававшихся публично «на смех и поругание». Достаточно сказать, что в этом маскарадном «шествии» участвовало 4.000 ряженых — под предводительством самого Волкова, разъезжавшего на белом коне, — чтобы судить о той необычайной «помпе», какая была явлена, в первопрестольной столице, во славу юной императрицы Екатерины II.

Лихорадка, охватившая Волкова от творческого рвения, при устройстве данного зрелища, перешла, с окончанием его, в лихорадку от простуды, которая унесла этого легендарного артиста в могилу.

Рядом с Федором Волковым можно поставить лишь Ивана Дмитревского (1733-1782), который, будучи

всего лишь на пять лет моложе Волкова, пережил его на много лет.

Если Дмитревскому трудно было конкурировать талантом со своим старшим товарищем, то красотою, в юности, Дмитревский стоял на том же уровне, что и Волков, а в области легенд, сложившихся вокруг Дмитревского (который сам, повидимому, помогал их возникновению!) наш ветеран русской сцены, несомненно, превзошел незабвенного Волкова.

И правда! — уже «первые страницы биографии Ивана Афанасьевича Дмитревского, — пишет Б. Варнеке — представляют богатую пищу для всякого рода сомнений. По преданию, фамилия «Дмитревский» дана была сыну протоиерея Дьяконова, переменившему свою фамилию на Нарыкова, при вступлении в семинарию, по желанию императрицы Елизаветы Петровны. Будто бы во время приготовления Нарыкова к исполнению роли Оснельды, императрица «призвала его в свои покои, сама изволила наряжать его и наколола ему на голову богатую диадему, которую просила оставить у себя на память. Прелестная наружность семинариста столько же восхищала императрицу, сколько грубое, странное имя «Нарыков» казалось ей неприятным. Необыкновенное сходство его с польским графом Дмитревским поражало императрицу. Нет, говорила она любуясь юной Оснельдой, ты не должен носить такого имени, будь Дмитревским. Он был графом в Польше, ты будешь царем на русской сцене».

Если даже и признать возможной у императрицы такую прозорливость будущих сценических успехов Дмитревского, то всё-таки возникает сомнение в справедливости этого предания, ввиду того, что неизвестен польский граф с фамилией Дмитревского. 10 сентября 1752 г. Дмитревский поступил в кадетский корпус и пробыл там четыре года; не мало способствовало его окончательному развитию и усовершенствованию в искусстве и заграничное путешествие, в которое он отправился в 1765 г. «для лучшего театральной науке обучения»; в 1767 г. ему вторично пришлось ехать заграницу, на этот раз уже с официальным поручением — набрать актеров для французской труппы в Петер-

бург. Оба эти путешествия, давшие возможность Дмитревскому лично изучить особенности игры таких знаменитых актеров, как Лекен, Клэрон и Гаррик, дали повод к рассказам, весьма лестным для русского самолюбия, но едва ли основательным: у старинных историков русского театра очень упорно повторяется рассказ о том, что во время своих заграничных путешествий Дмитревский успел не только лично познакомиться с корифеями западной сцены, но даже вступал в состязания с ними, выступая на подмостках заграничных театров, и при этом всегда выходя победителем из этого ответственного состязания. Если даже и допустить возможность преимущества русского актера — самоучки над такими виртуозами сценической техники, как Гаррик и Клэрон, то всё-таки останется более чем сомнительным предположение, будто Дмитревский успел так овладеть иностранными языками, что мог с одинаковым успехом декламировать и французские и английские стихи. Поэтому остается предположить, что все рассказы о заграничных успехах Дмитревского являются преувеличением того одобрения, которое мог во всяком случае вызвать Дмитревский, у западных знаменитостей, во время частных свиданий с ними. Рассказывают, например, будто однажды за обедом у Гаррика речь зашла о сценическом притворстве: сам Гаррик мог краснеть и бледнеть по желанию, а вслед за веселым смехом у него лились обильные слезы. Вдруг Дмитревский задрожал, залепетал невнятные слова и бледный, как саван, без чувств упал в кресло. Все кинулись ему помогать, но Дмитревский вскочил, захохотал и вывел их из заблуждения. Этот вполне правдоподобный случай мог разростись, под пером доброжелательных патриотов, в рассказ об одержанных Дмитревским триумфах на публичных спектаклях. По возвращении из заграничной поездки Дмитревский должен был дать публичный отчет в своих успехах. С этой целью, по словам одного современника, «дабы видеть разность в прежнем и настоящем его вкусе и искусстве, в ноябре месяце представлена была при дворе русская трагедия «Синав и Трувор» Сумарокова, в которой г. Дмитревский доказал, что путешествие его

не бесполезно для него было, ибо он играл неподражаемо».

Вот что расказывал другой современник об особенностях его игры:

«Он постигал во всей силе характер представляемых им лиц и дополнял игрою своею недостатки автора. Например, в «Дмитрие Самозванце», он являлся глазам зрителей облокотившимся на трон и закрытым мантией: сим мрачным положением освещал он так сказать темные мысли первого монолога. В «Синаве» читал он длинный монолог, когда ему представляется тень брата, подвигаясь со стулом своим назад, как будто преследуемый ею, и оканчивал, приподнимаясь на цыпочки. Сие простое движение производило удивительное действие на зрителей: все трепетали от ужаса. Многие современники Дмитревского полагают, что в драмах и комедиях он был еще превосходнее и с восхищением вспоминают, что в Амфитрионе, переменив красный платок на белый, он так изменялся, что его не узнавали и он всё время поддерживал свое превращение».

Сопоставление этого современного отзыва с другими заставило думать, что Дмитревский достигал успеха не силой своего подъема и внезапного вдохновения, а умной и тонкой отделкой своих ролей, что и позволяло ему быть превосходным исполнителем комедий, особенно в ролях резонеров, не требующих подъема и воодушевления. Не природный талант, а ум и техническое совершенство определяли успех Дмитревского и высоко поднимали его над общим уровнем тогдашних актеров. Эти же качества делали из него прекрасного руководителя сцены и учителя для следующего поколения актеров. Поэтому в 1783 г. Дмитревский был назначен «в надзиратели спектаклям к Российскому театру», а с марта следующего года он назначается «обучать находящихся при театральной школе учеников и учениц декламации и действованию».

Чтоб дать представление читателю обо всех заслугах Дмитревского, в истории русского театра ложноклассической поры, полезно привести здесь текст его прошения, на имя одного из членов театральной дирек-

ции, где этот прославленный артист «льстит себе несомненною надеждой», что его требование прибавки жалования «не покажется неумеренным», потому что, — говорит Дмитревский, 1) я был учителем, и наставником и инспектором российской труппы 38 лет, 2) что я отдал на театр моих собственных трудов — драм, опер и комедий, — числом больше 40, которые доныне еще играются и доставляют дирекции зрелищ хорошие сборы, 3) во время дирекции кн. Юсупова (1791-1799), кроме бенефиса собственно в пользу дирекции, представляя, в трагедиях и комедиях, 62 раза, я слабым своим дарованием доставил театральной кассе не мало прибыли, 4) что я три раза подкреплял упадающий российский театр новыми людьми, которых ни откуда не выписывал, но сам здесь сыскал, научил и перед публикой с успехом представил, 5) что не было, да и нет ни одного актера или актрисы, который бы не пользовался более или менее моим учением и наставлениями, что не появлялась, во время моего правления на театре, никакая пьеса, в которой бы я советом или поправкой не участвовал, 6) что я за все сии труды, сверх должности моей понесенные (кроме, особенных подарков Великия Екатерины за Эрмитажный театр), по некоторому фаталитету от дирекции никогда ничего, кроме благодарности, не получал, даже до того, что ни прежде, ни по увольнении моем от актерства и инспекторства не имел я ни одного бенефиса, когда некоторые из моих учеников — говоря сие, божуся — без всякой зависти — и больше жалования и ежегодный бенефис получают».

Иван Дмитревский оказался единственным русским актером, который удостоился, в России, звания члена Академии Наук. С его именем связаны два крупных события, в истории русского театра: учреждение Драматической школы, в 1779 г., и открытие Императорского (публичного) театра в Петербурге, в 1783 г. (там, где ныне помещается консерватория).

Последнее выступление Дмитревского состоялось в год нашествия Наполеона I на Россию. Дмитревский был уже дряхлым и больным стариком, оставившим сцену; но пьеса Висковатова «Всеобщее ополчение»

вызвала у этого актера, — как и у всех русских в 1812 г., такой патриотический подъем, какой заставил его снова подняться на подмостки театра. Артист едва держался на ногах от слабости и еле слышно «подавал» свои реплики. И тем не менее одно уже появление этого ветерана русской сцены перед рампой вызвало нескончаемые восторженные овации тронутой до слез публики. Что его вызывали единогласно и от всей души, в этом нет ничего удивительного; но то, что публика, преисполненная почтением к этому актеру-академику вызывала не просто «Дмитревского», а «господина Дмитревского», было ново и знаменательно для его славы, ибо таким публичным оказанием уважения не был почтен ни один русский актер.

***

Когда, при дворе Елизаветы Петровны, возникла труппа русских актеров, во главе которых стали такие замечательные артисты, как Федор Волков и Иван Дмитревский, — само собой оказалось желательным обеспечить положение членов этой первой русской труппы и дать, соответственно сему, основание штатам императорских театров. Таковое намерение обусловило издание, 30 августа 1756 г., следующего знаменательного акта:

«Повелели мы ныне учредить русской для представления трагедий и комедий театр, для которого отдать Головинской каменной дом, что на Васильевском Острове близ кадетского дома. А для оного повелено набрать актеров, обучающихся певчих и ярославцев в кадетском корпусе, которые к тому будут надобны и в дополнение еще к ним актеров из других неслужащих людей, также актрис приличное число. На содержание оного театра определить, по силе сего нашего указа, считая от сего времени, в год денежной суммы по 5.000 рублей, которую отпустить из штатс-конторы, всегда в начале года, по подписании нашего указа. Дирекция того русского театра поручается от нас брига-

диру Александру Сумарокову, которому из той же суммы определяется сверх его бригадирского оклада рационных и деньщичьих денег в год по 1.000 руб. и заслуженное им по бригадирскому чину с пожалования в оный чин жалование в дополнение к полковничьему окладу додать и впредь выдавать полное годовое бригадирское жалование, а его, бригадира Сумарокова, из армейского списка не выключать, а какое жалованье как актерам и актрисам, так и прочим при театре производить, о том ему бригадиру Сумарокову от двора дан реэстр. О чем нашему Сенату учинить по сему нашему указу. 30 августа 1756 года».

Долгое время основателем русского театра историки считали Федора Волкова, но, когда, с развитием театроведения, — к исследователям путей русского театра стали предъявляться требования основываться не на молве, а на точных исторических фактах, оказалось, что, в данном случае, как и во многих других, мы имеем дело с легендой. Никаких оснований называть Волкова «основателем русского театра» нет и в помине: Волков и приехавшие с ним в Петербург ярославцы являются лишь первыми представителями той труппы императорского театра, которая с 1756 г. существует уже непрерывно; никого из них — ни Волкова, ни Дмитревского — считать основоположниками русского театра не приходится.

В связи с той легендой, какой окружено учреждение русского театра, В. Всеволодский-Гернгросс внес поправки, небезынтересные для любителей исторической правды.

«Учрежденный русский театр вовсе не был придворным ни юридически, ни фактически», — утверждает названный историк русского театра. Правительственная дотация давалась и другим «вольным» театрам, как, например, Локателлиевской комической опере. Театр этот вовсе не обслуживал нужд двора ни топографически, ни идеологически. В то время, как представление новых опер и балетов совпадало с различными «табельными» днями и аллегорически истолковывало те или иные события, русские спектакли давались для ши-

рокого населения за деньги, не в центре города, а на Васильевском Острове, и никак не были согласуемы с придворно-политическими событиями. Заметим, что за время с 1752 до 1757 г. двор смотрел русские спектакли только дважды: в день дебюта ярославцев и 9 февраля 1755 г. Да и затем, вплоть до своей смерти, Елизавета редко бывала в русском театре. Что же касается современников, то они истолковывали учреждение театра лишь как средство для умножения драматических сочинений, «кои на Российском языке при самом начале справедливую хвалу от всех имели».

Не следует к тому же думать, что театр, учрежденный 30 августа 1756 г., тотчас же и сорганизовался. Только в конце октября Сумароков затребовал из корпуса певчих и ярославцев. Только Великим постом 1757 г. в «С. Петербургских ведомостях» было напечатано объявление, приглашавшее в состав труппы актрис, да к ним надзирательницу. В конце того же года в труппу приглашались и актеры. Первыми вполне достоверными актрисами русского театра были известные нам, по распределению ролей 1759 г., Аграфена Дмитревская (жена Ивана), Мария Волкова (жена Григория), Елизавета Билау и Анна Тихонова. Мы так подробно изложили историю возникновения сумароковского театра, — объясняет В. Всеволодский-Генгросс, — чтобы выяснить всю сложность его происхождения и природы. Ясно, что он возник на перекрестке двух несогласных течений, двух глубоко несхожих театральных стилей: театра придворного, трагического, заимствуемого у французов, и театра школьного, заимствованного у иезуитов и уже спустившегося в городскую ремесленную среду.

В тот же самый год, когда в Петербурге было официально положено начало русского придворного театра, — в Первопрестольной начались точно такие же «правильные» (а не случайные) спектакли русских артистов. В 1756 г. питомцы Московской университетской гимназии, под руководством своего директора, поэта Хераскова, давали представления в стенах университета, и на них приглашались, представители высшего московского общества, причем императрица пове-

лела награждать шпагами тех актеров, которые окажутся наиболее достойными одобрения. Труппа эта нуждалась в притоке свежих сил, чем и объясняется появление таких объявлений, какое, например, было напечатано 27 июля 1757 г. в «Московских ведомостях»: «Женщинам и девицам, имеющим способность и желание представлять театральные действия, так же петь и обучать тому других, явиться в канцелярию Московского императорского университета».

К концу ложноклассической эпохи русского театра, на подмостках его выдвинулся — после Волкова и Дмитревского, — целый ряд других драматических артистов и артисток, как например А. С. Яковлев, Я. Е. Шутерин, Т. М. Троепольская, супруги Сандуновы, Е. С. Семенова. Однако, для «русского сердца», стремившегося в конце XVIII века к национально-самобытному драматическому искусству, ближе всех названных артистов оказался П. А. Плавильщиков (1760-1812) — такой же реформатор в области драматургии, как и в области лицедейства.

Его театральная «карьера» началась еще в бытность его студентом на любительской сцене Московского университета, а продолжалась, повидимому, на подмостках театра Медокса, откуда, в 80-х годах он перешел на Петербургскую сцену, где сразу занял исключительное положение не только благодаря таланту, но и отличному образованию. Высокий и широкоплечий, с наружностью выразительной и благородной, он поражал здесь уже одной своей атлетической красотой. Если современники указывают, что его «наибольший успех бывал в ролях, где было больше рассуждений и доказательств, нежели действий», то по теперешней терминологии это указывает на преимущественную склонность его к ролям резонеров.

Повидимому и в самой жизни Плавильщиков был таким же убедительным и обаятельным резонером, как и на сцене, что, возможно, и содействовало назначению этого «представительного» артиста инспектором российского театра в Петербурге, на смену знаменитому Дмитревскому.

Однако, коренному москвичу трудно жить вдали от уютнейшей в мире столицы и, придравшись к тому, что директор императорских театров отказал Плавильщикову в прибавке жалованья, последний окончательно перебрался в Москву.

Здесь ему, как лучшему и образованнейшему актеру был поручен класс декламации, в благородном пансионе при университете; им же были устроены и обучены целые крепостные труппы богатых московских театралов: Н. А. Дурасова и кн. М. П. Волконского, причем последняя была даже приобретена дирекцией Императорских театров; на сценах этих частных театров Плавильщиков пробовал ставить такие пьесы, которые нигде еще не были играны и затем, в случае успеха, переносил их на публичный театр. При таких условиях им были поставлены некоторые произведения Шиллера, Коцебу, Реньяра... Вот как описывает один зритель его игру, в роли Эдипа, в знаменитой трагедии Озерова: «Со страшным восклицанием «Храм Эвменид»! вскакивал Плавильщиков с места и несколько секунд стоял, как ошеломленный, содрогаясь всем телом. Затем мало-помалу он приходил в себя, устремлял глаза на одну точку и, действуя руками, как бы отталкивал от себя фурий, продолжая дрожащим голосом и с расстановкою: «Увы, я вижу их... они стремятся в ярости... с отмщением ко мне» (глухо и порывисто): «В руках змеи шипят... их очи раскаленны» (усиленно): «И за собой влекут (в крайнем изнеможении) все ужасы геенны»! и с окончанием стиха стремительно падал на камень. Если тот же самый автор находит всё-таки возможным назвать Плавильщикова «проводником простоты и естественности», то это показывает, что подобные суждения имеют только относительное значение и то, что прежде считалось признаком простоты в игре, теперь было бы признано за верх неестественности.

Биография Плавильщикова была бы для нас совершенно бесполезной, если б не два обстоятельства, какие сразу же заставляют заинтересоваться этим недюжинным артистом. Первое — это то, что в Плавильщикове (как отчасти в Дмитревском), сочетаются три

лица: актер, драматург и критик драматического искусства (следующего его собственной теории); и второе — то обстоятельство, что Плавильщиков был, по духу и по высказанным им убеждениям, первым реформатором русского театра, пытавшийся,— и как актер, и как драматург, и как критик, — перевести «повозку Фесписа» на чисто-русские, национальные «рельсы».

Надо тут же заметить, что в этой попытке реформы, путь был до некоторой степени подготовлен одним из второстепенных писателей того времени Вл. Лукиным (1737-1794), о котором нам еще придется говорить (в следующей главе). Лукин первый из русских драматургов стал вооружаться против присутствия в пьесах всего, что не соответствовало бы в той или другой мере бытовым условиям русской жизни, будь то черты нравов, вроде заключения брачного контракта, при посредстве нотариуса, или же иностранные имена персонажей. Это как раз те самые черты, которые часто встречаются в пьесах Сумарокова и его единомышленников, по сравнению с которыми Лукин является представителем уже иного, национального направления; что эта критика была направлена по преимуществу против Сумарокова, видно хотя бы из того, что приведенная им выдержка: «здесь ли живет господин Оронт и т. д.» взята прямо из комедии Сумарокова «Тресотиниус». Необходимо здесь же подчеркнуть, что в пользу устранения несвойственных русской жизни иностранных элементов из комедии, Лукин приводит такие доводы, которые ясно изобличают его заботу о возможно большей естественности пьес.

Плавильщиков куда радикальнее, в своих требованиях, чем Лукин. В одной из своих статей, возмущаясь предпочтением, какое неизменно отдавалось в то время иностранным героям и героиням перед русскими, Плавильщиков задается вопросом: «Что нужды Россиянину, что какой-нибудь Чингис-хан Татарский был завоевателем Китая и прославился этим? Какая нам нужда видеть какую-нибудь Диодону, таящую в любви по Энею, и беснующегося от ревности Жарба? Что нам нужды до непримиримой вражды, которая изображена в «Веронских гробницах»? Надобно, наперед узнать,

что происходило в нашем отечестве: Кузьма Минин купец есть лицо, достойнейшее прославления на театре».

Этот зов, оставшийся без отклика, в продолжение некоторого времени, повторяется, с неменьшей страстностью гениальным Гоголем в 1835 году.

«Что всего хуже, так это отсутствие национального на нашей сцене. Русского мы просим! Своего давайте нам! Что нам французы и весь заморский люд? Разве мало у нас нашего народа? русских характеров?»

Как-то даже странно, что Гоголь, в данном случае, не вспомнил (не знал?), что он повторяет лишь мысль, выраженную задолго до него Плавильщиковым.

«Мы не можем смело подражать ни французам, ни англичанам, — замечает он, — мы имеем свои нравы, свое свойство», в переделках уже «вещи многие являются на позорище (т. е. перед глазами зрителей) во французском наряде и мы собственных лиц мало видим: слуга, например, говорит барину остроты и вольности, которых ни один крепостной человек не осмелится сказать ни в каком доме. Служанка в театре делает то же, и вот лица, которые больше всего смешат в комедии, и которые меньше всех походят на правду». Между тем эту правду нарушают также и те требования, которые предъявляют к пьесам «правилодатели», т. е. Буало и его последователи. Страдает она и от единства места, заставляющего, как мы видели, драматургов «прибегать к рассказам которые сколь бы прекрасны ни были, никогда столько тронуть не могут, сколько самое действие, — и от единства времени, при отступлении от которого «великое преступление» сделает тот сочинитель коего драме меньше 26 часов кончиться нельзя». Против этих искусственных правил Плавильщиков выставляет остроумное замечание «когда драмы, вмещающие в себе многие годы, месяцы и недели, не удобны обмануть зрителя, сидящего в театре несколько часов только, то почему же удобны 24 часа сжаться в два часа?»

В конце концов, Плавильщиков дошел до того, что стал отрицать чуть ли не всякое достоинство за дра-

матическими произведениями западного репертуара, в том числе и французского, где он напрасно искал естественность и жизненную правду.

Можно было бы, — в ответ на эти нападки, — заметить «критиковать легко, творить трудно», если бы драматургия Плавильщикова не обнаружила, для своей эпохи, оригинального творчества писателя, любящего свою родину, свой народ и его язык, ущербленный «галлицизмами». Осуществляя те самые начала поборником которых он был в своих теоретических статьях о театре, Плавильщиков, вслед за Лукиным, явил, крайне знаменательные, для наступившей «Екатерининской эпохи» образцы так называемой «бытовой комедии».

Что в этом новом жанре Плавильщиков обнаружил подлинный талант реформатора доказывает его бытовая комедия в 4-х актах «Сиделец», представленная в первый раз в Москве, на сцене Петровского театра. Достаточно сказать, — в отношении оригинальности, как этой комедии, так и последовавшей за ней под названием «Бобыль», — что первая происходит в русской купеческой среде, причем диалог обеих «бытовых комедий» отражает, так называемый «простонародный говор», со всеми цветистыми оборотами речи и исконно-русскими словечками, какие свойственны данному говору.

Через 100 лет, когда в театральной России стало греметь имя одного из ее самых популярных драматургов, — наиталантливейшего и наиплодовитого Островского, — была высказана мысль о том, что несмотря на всю свою оригинальность и реформаторскую смелость, прославленный автор комедии «Бедность не порок» имел своего предшественника и предвосхитителя формы «бытовой комедии», в лице драматурга Плавильщикова, автора комедии «Сиделец». Между обеими пьесами, указывали и продолжают указывать прозорливые критики, есть несомненное сходство в развитии их «любовных сюжетов»: и в «Сидельце» и в пьесе «Бедность не порок» добродетельный приказчик, после ряда препятствий женится на дочери своего хозяина, каковой грозило иначе стать женою немилого богача; в обеих пьесах показана, с возможным бытовым реализмом од-

на и та же купеческая среда; при этом, как у Плавильщикова, так и у Остроского эта среда (хоть и русская) отнюдь не идеализирована, в угоду «квасному патриотизму», а наоборот — сатирически представлена; и у Плавильщикова, и у Островского действующие лица говорят не на выдуманном «литературном языке», а на принятом, в купеческой среде, живом русском языке.

Один тот факт, что творчество такого исполина-драматурга, как Островский, могли с успехом сопоставить с творчеством Плавильщикова, говорит красноречиво, кем явился для своей эпохи ложноклассического театра — Плавильщиков, — этот удивительный зачинатель нового жанра в русском театре, талантливый автор «бытовых комедий», предельно-смелый критик и теоретик театра и недюжинный актер, оставшийся навеки в истории русского театра.

Глава VI

Императрица Екатерина Великая и ее роль в истории театра конца XVIII века

I

В анализе того замечательного явления, коему я дал название «театрализации жизни», — мне довелось, проследив законы ее и особенности (как на сцене, так и вне сцены, как в прошлом, так и в настоящем) обратить внимание читателя на то обстоятельство, что некоторые западные страны — и Франция в числе первых — явили в XVIII веке такое соперничество «жизни в действительности» и «жизни на сцене», что становилось трудно порой определить, где было больше театральности. (См. журнал «Против течения», под. ред. Фомы Райляна, за 1911 г.)[1]

«Здесь и там были напыщенные, заученные фразы, манерная изощренность поклонов, улыбок, жестов, здесь и там казовые костюмы «декоративные», как и комнаты, дворцы и сады, очень много белил, румян, мушек, лорнетов и очень мало «всамделишного» лица, хотя бы и омоложенного искуственно бритвой, невероятные парики, затемняющие в памяти взаимные пропорции головы и туловища, — наконец, здесь и там учтивость, как метод изображения существа совсем другой породы, чем созданная Богом».

Россия, как мы знаем, подражала Франции так, как никакая другая континентальная держава на Западе. Это началось с царствования Елизаветы Петровны и это продолжалось при Екатерине II, когда могло показаться, что форма правления в России была близка к театрократии. Про царствование Екатерины Великой современники говорили, что «везде играют», начиная,

[1] Статья «Театрализация жизни» вошла в мою книгу «Театр как таковой, СПБ, изд. 1913 г., 2-ое изд. Москва Изд. «Время», 1923 г. и 3-е изд. Берлин Изд. «Академия», 1923 г.

разумеется, со двора, который развлекался в Петербургском эрмитаже не только спектаклями но и чуть не ежедневными маскарадами. Гроф Рибопьер дает этим увеселениям такое описание: «Быть приглашенным в эрмитаж считалось в те времена великою честью. Это было преимущество, которым пользовались самые приближенные из придворных, но Государыня допускала иногда на эрмитажные собрания, в виде редкого исключения, и посторонних. Иногда приказывалось экспромптом быть маскараду. Однородные костюмы для всего общества были всегда наготове, и разом наряжались дамы и кавалеры. Я живо помню одно из подобных переодеваний; все вдруг явились в костюмах римских жрецов».

Затем шли спектакли учеников кадетского корпуса, о которых нам уже приходилось говорить, и учениц Смольного института. Екатерина даже решалась соединить кадет с институтками для устройства совместных спектаклей.

То же увлечение театром имело место и в Москве, «тянувшейся» за Петербургом, и в провинции, «тянувшейся» за обеими столицами. При этом театральная мания доходила до «Геркулесовых столпов», обращая порою и самое жизнь в преднамеренный театр. Чтоб не быть голословным, я позволю себе привести здесь несколько примеров, заставляющих задуматься всякого «нормального человека». Так, известный тогда не только в России князь А. Б. Куракин устроил у себя в имении, на подобие дворов, виденных им во владетельных княжествах, собственный двор («полную пародию на двор» по замечанию М. И. Пыляева) с таким строгим этикетом, что нередко даже его собственная дочь дожидалась выхода князя по пяти и более дней. О его огромном «придворном штате» дает достаточное представление кладбище сельской церкви села Куракина, где и по сейчас еще целы могилы куракинских крепостных «полицеймейстеров», «камергеров», «шталмейстеров», «церемониймейстеров» и прочих «чинов»[2]. «Разыг-

[2] Например, на одном из «мавзолеев» написано: «девица Евпраксия, служившая до конца дней своих при дворе Его Сиятельства камер-юнгферой».

рывая, по словам М. И. Пыляева «роль немецкого принца» он принимал приезжих гостей не иначе, как в спальне, когда ему мылили бороду, причем по сторонам его неизменно стояли «придворные шуты» в золоченых камзолах»[3].

Прославился своей театроманией в ту эпоху и знаменитый князь Григорий Голицын, у которого были гофмаршалы, камергеры, камер-юнкеры и фрейлины, даже была и «статс-дама», необыкновенно полная и представительная вдова-попадья, к которой «двор» относился с большим уважением; она носила на груди род ордена — миниатюрный портрет владельца, усыпанный аквамаринами и стразами. Князь Голицын своим придворным дамам на рынках Москвы скупал поношенные атласные и бархатные платья и обшивал их галунами. В праздник у него совершались выходы; у него был составлен собственный придворный устав, которого он строго придерживался. Балы у него отличались особенным этикетом; на его балах присутствовали только его придворные. «Князь Григорий» полагал, что для вида необходимо иметь фавориток, и вот завел он себе двух таких старых женщин. Первую он назвал маркизой де Монтеспан. Она составляла его партию в бостон и сверх того давала ему (якобы) деньги в займы только за высокие проценты; за это качество к ее титулу он прибавил еще второй — мадам ля Рессурс. Вторая платоническая метресса князя была тихая, богомольная пожилая женщина; ее он посвятил в девицы де-ля-Вальер. Князь Григорий был женат, жена его была кроткая и нежно любила мужа; в свою очередь и супруг был ей верен. И тем не менее он заставлял жену показывать чрезвычайную холодность к обеим этим мнимым метрессам.

Русский посол в Неаполе (в 1785 г.) П. М. Скавронский — такой же страстный театрал, как и меломан — дошел до того, что прислуга не смела разговаривать с ним иначе как речитативом. Выездной лакей-итальянец, приготовившись по нотам, написанным его господином, приятным баритоном докладывал графу, что

---

[3] Пыляев «Замечательные чудаки и оригиналы».

карета подана, причем на последних нотах держал большое фермато. Метр д-отель из французов фальцетным тенорком извещал графа, что стол накрыт. Кучер, вывезенный из России, был также обучен музыке. Он басом осведомлялся у барина, куда он прикажет ехать. Своей густою октавою он нередко пугал прохожих, когда на певучие вопросы графа, начинал с козел давать певучие ответы. При парадных обедах, вечерах и музыкальных собраниях вся прислуга Скавронского образовывала хоры, квинтеты, квартеты и пр. Меню пел метр д-отель; официанты, разливая после каждого блюда вино, хором извещали о названии предлагаемого ими напитка. В общем его обеды, казалось, происходили не в роскошном его палаццо, а на оперной сцене. В особенности, если ко всему этому прибавить, что и сам граф отдавал свои приказания прислуге тоже обязательно в музыкальной форме. В этом случае не отставали и гости. Чтобы угодить хлебосольному хозяину, они вели с ним разговор в виде вокальных импровизаций»[4].

Таких примеров, свидетельствующих о какой-то театральной гиперболии, можно было бы привести еще многое множество. Все они говорят нам убедительнее всякой летописи, сколь огромно должно было быть увлечение русского общества театром и сколь внушительно должно было быть воздействие на умы всего того, что, в театральной форме, преподносила зрителям великая императрица.

А она знала, что «преподносить». Ибо недаром ею сказаны были слова оставшиеся памятными в анналах русского театра:

«Театр — школа народная; она должна быть непременно под моим надзором, я старший учитель в этой школе, и за нравы народа мой первый ответ Богу».

Вот подлинные слова Екатерины Второй, которые ясно указывают на ту роль, какую эта императрица хотела сыграть в истории театра, а с тем вместе, — и в истории России вообще.

---

[4] М. В. Шевляков «Недалекое прошедшее и близкое настоящее».

Это один из редких исторических случаев, когда во главе театрально-дидактического движения, становится коронованная властительница огромного государства, которая, по словам поэта, —

> ...среди величия, забот,
> Учила играми и двор свой и народ,
> И в шутках исправляла нравы.

Для того, чтобы полностью преуспеть на этом назидательном пути, надо было обладать не только образованием, умом и волей (коих у Екатерины II никто не отрицает), но и подлинным талантом и притом талантом в наиболее капризной области словесных наук — драматургии.

Этот талант, к счастью для Екатерины II, у нее оказался, и она отлично, для своей «переходной эпохи», сумела воспользоваться им, в своих просветительных целях.

Высокое положение автора заставляло Екатерину не раскрывать своего анонима. В обществе ходили слухи о литературных занятиях Императрицы, многие разыскивали автора, но открыто принадлежность пьес Императрице нигде объявлена не была. Даже в переписке с иностранными своими друзьями Екатерина не всегда открывала тайну своего авторства, что давало возможность ее корреспондентам в свою очередь показывать вид, будто они не догадываются, кто является действительным автором этих пьес и с тем большей свободой расточать по адресу этого автора сильно преувеличенные похвалы. Так, по поводу первых комедий Императрицы, Вольтер писал ей: «Меня чрезвычайно поражает ваш неизвестный автор, который пишет комедии, достойные Мольера и, что еще важнее, достойные того, чтобы над ними смеялись Вы, Ваше Величество, потому что Августейшие Особы смеются редко, хотя смех и очень для них необходим».

Так как это один из редчайших случаев, в истории народов, — коронованный драматург, употребляющий свои досуги на пользу своим верноподданным, — было

бы упущением не познакомить читателя, хотя бы вкратце с некоторыми драматическими произведениями Екатерины II.

Я приведу здесь, в конспекте, наиболее характерные и известные из ее произведений.

Действие комедии «О время» происходит в Москве в доме г-жи Ханжахиной. Посвящена комедия характеристике трех женских типов, воплощенных в лице г-жи Ханжахиной, Вестниковой и Чудихиной. Свойства их достаточно определяются самыми их фамилиями. Г-жа Ханжахина — усердная богомолка, тем более, что это бывает для нее весьма выгодно: «о посте, воздержании твердит она всем своим людям весьма часто, а особливо при раздаче милостыни и указного. Сама же никогда столько прилежности к молитве не показывает, как в то время, когда приходят к ней должники и требуют от нее, за забранные по счетам товары, платы».

По словам того же персонажа пьесы, «сестрица ее г-жа Вестникова, жеманна, всезнающа, высокомерна, злоречива и любит при старости наряды, а Чудихина — очень забавна: всякий день у нее новые приметы. Всего она боится, от всего обмирает, суеверна до бесконечности, богомольна из пышности, мотовка безрассудная, а молебны однакож поет всегда в долг, ссорщица, сплетница, бесстыдница и лжива так, как более никто быть не может».

Поведение этих трех дам, по мере развития пьесы, только подтверждает эту общую характеристику, развертываясь в ряд эффектных и комичных сцен. Вот, например, как проявляется суеверие г-жи Чудихиной. Служанка Мавра докладывает своей г-же Ханжахиной: «Г-жа Чудихина приехала, сударыня, да не изволит идти сюда и не хочет переступить через порог для того, что услышала сверчка. Если желаете, чтоб она не уехала, то просит, чтобы вы к ней вышли в другую горницу, а сюда войти боится, пока сверчка не поймают, я уже и за печником послала, который ловит сверчков». Сама г-жа Чудихина жалуется на свою участь: «Умереть мне нынешний год, всемерно умереть. Неда-

ром третьего дня курица у меня петухом кричала. Я, правду сказать, приказала ее от того места, где она сидела, через голову до порога кувыркать, чтобы узнать, голову или хвост у нее отрубить. Жеребей пал на голову и как мне сказали, так велела ей отрубить голову. Хоть наседка и добра была, да провались она, свой живот всего дороже». Среди такого общества воспитывается Христина, девушка, согласно традиции комедии того времени, наделенная высокими нравственными качествами и свободная от тех недостатков, которые приносит мода. В нее влюблен герой пьесы Молокососов, которому ради ее руки приходится бороться с родственницами Христины. Но ее верная служанка Мавра, особа, опять-таки согласно традиции комедий, хитрая и изворотливая, умело играет на их слабых струнах и в конце концов устраивает свадьбу.

Действие одноактной комедии «Г-жа Вестникова с семьей» происходит в той же самой среде, что и в первой комедии, состоящей с ней в несомненной внутренней связи. Г-жа Вестникова всячески притесняет свою невестку, в которую влюбился молодой человек Тратов, принимая ее за дочь г-жи Вестниковой, почему и является к ней с предложением. На этой почве происходит целый ряд забавных недоразумений, сообщающих особенную живость этой пьесе. Между тем дочь г-жи Вестниковой, набитая дура, совершенно не получившая никакого образования и воспитания. Узнав кто на самом деле является его невестой, Тратов приходит в ужас и удаляется из дома, между тем, как его невеста нисколько не огорчается отказом и преспокойно продолжает играть в куклы.) Среди этих пьес резко выделяется комедия «Передняя знатного боярина». В этой одноактной пьесе перед зрителями проходит ряд лиц, пришедших, в ожидании великих и богатых милостей, на прием к важному боярину. Иностранцы: турки, французы и немцы, в пестрой толпе чередуются здесь с чистокровными русскими, но всех их объединяет одно желание — поживиться на счет казны, которая, по их мнению, должна служить только удовлетворению их потребностей. Они придумывают самые разнообразные предлоги для того, чтобы перевести часть казенных

денег в свои бездонные карманы. Вдова Претантена потеряла мужа, проиграла назначенную ей пенсию и теперь вновь просит денег. Вдова Меремида раньше просила денег на приданое, в виду ее выхода замуж за жениха, которого, по сообщению одного из присутствующих, «и тогда уже два года назад не было на свете». Теперь она хочет постричься и просит, чтобы ей дали деньги, чтобы сделать вклад в монастырь. Просительницами эти особы являются несмотря на то, что многие из них располагают крупными личными средствами, подобно г-же Выпивайковой. Она просит, чтоб «имя то ее вписали в богадельню», хотя сама будет жить в собственной деревне. Это делает она для того, чтоб «самой жить в деревне, а из богадельни коли ее имя внесено туда будет, она могла рубликов десятка два-три в год получать». Встречая отказы в своих требованиях, эти особы чрезвычайно обижаются, находя, что «какое это неугожество отказывать даме». От дам не отстают и кавалеры. Уртелов «везде ездит разведывать, где что про него говорят, чтобы сказать ему для знания, кто бранит его. Поэтому может он преданных себе отличить от неприятелей». В награду за это «он большим не утруждает, зная, что много докучных и без него, он только трех маленьких безделиц просит — пожаловали бы только ему деревнишку да чинишку с жалованьем, да сколько-нибудь деньжонок на обзаваживание». Не менее русских надеются на великие милости и иностранцы, при обрисовке которых Екатерина довольно удачно передавала, как каждый из них по-своему ломает русский язык.

Следует тут же заметить и подчеркнуть, что как эти, так и другие комедии Екатерины II являются, в большей их части, не совершенно оригинальными произведениями, а переложениями на русские нравы пьес иностранного репертуара. Однако, тот выбор тем, какой принадлежал этому «старшему учителю» в «школе народной», за каковою считала императрица театр, та умелая обработка этих тем, тот исключительный для XVIII века реализм ее пьес, их бытовые особенности, живой диалог и целая вереница типов, словно выхваченных не у какого-нибудь немецкого драматурга Гел-

лерта (автора «Богомолки»), а из самой русской жизни, заставляет признать в этом коронованном авторе «бытовых комедий» недюжинный талант.

Хуже обстоит дело с ее «историческими пьесами», из жизни Рюрика, Олега и Игоря, написанными в «подражание Шекспиру». Действующие лица, вопреки тому, что радует в комедиях Екатерины, говорят в этих драматических хрониках тяжелым, книжным языком, тягуче и вяло. Хотя попытка великой правительницы воздать дань почтения великим правителям Русской земли, в «драматический форме», не удалась, несмотря на «шекспиризацию» стиля, все же эту попытку следует признать весьма достойной, по связанной с ней инициативе: 1) освободиться от стеснительных правил классической трагедии (единства места, времени и действия), 2) опростить до всеобщего понимания драматический текст, предпочитая прозу стихам, 3) заронить в души русских театралов тот живой интерес к гению Шекспира, которого так легкомысленно заслонил своей фигурой самовлюбленный Сумароков, — бездарный автор «Гамлета», и 4) внести в представление русской пьесы целый ряд древне-русских обрядов, песен, плясок (как то сделано, например, Екатериной в пьесе «Начальное правление Олега», где изображается свадьба Игоря и Прекрасны).

Здесь важна государственная санкция. Здесь имел непререкаемое значение поощрительный пример самой венценосной писательницы. Драматургия Екатерины II, служившая руссификации театра в России, послужила опорой и для творчества, в национально-бытовом стиле, целому ряду сочинителей, как тому же Плавильщикову, о котором мы говорили в конце прошлой главы. Юкин, автор пьесы с песнями, обрядами и прочим — «Колдун — вражея — сваха», — Матинский, автор «Петербургского гостиного двора», Аблесимов, автор музыкальной комедии «Мельник, колдун, обманщик и вор» и другие, чьи пьесы, как сущая новинка, имели исключительный успех, представляясь на сцене иногда до 15 раз кряду, что было для того времени «в диковинку».

Все эти и им подобные бытовые, по существу, ко-

медии, выводившие на сцену чисто русских людей, со всем их укладом жизни и их красочным языком, выпали мало-помалу из современного репертуара русских театров; — один только автор такого рода комедий удержался на русской сцене, вплоть до наших дней. Это Фонвизин, имеющий бесспорное право претендовать на бессмертие.

Но прежде чем говорить о Денисе Фонвизине (1744-1792), мы должны, хотя бы для контраста с его русской Музой, сказать несколько слов о «слезных комедиях», проникших, в описываемую эпоху, из Франции в Германию, Италию и Испанию, а равно и в Россию.

Б. Варнеке дает следующие сведения о распространении в России этого жанра драматических произведений:

«С половины 60-х годов XVIII столетия появляются у нас переводы таких пьес, как «Лондонский купец или приключения Георга Барневаля» — Лилло (1766), «Чадолюбивый отец» и «Побочный сын» — Дидро (1766). Известный Елагин перевел почти всего Детуша. В последние десятилетия XVIII века переведены были драмы Сорена «Беверлей» (1773), Мерсье «Женеваль» или «Французский Барневаль» (1778), «Ложный друг» (1779), «Беглец» (1784), «Неимущий» (1784), «Уксусник» (1785), и др., а также с немецкого пьесы Лессинга «Мисс Сара Сампсон» и «Эмилия Галотти», в двух переводах (1789 и 1788), из которых второй принадлежит Карамзину».

«Другим близким к «слезной комедии» литературным жанром, — объясняет В. Всеволодский-Гернгросс, — была так называемая «мещанская драма»... По существу, и то, и другое — произведения, героями которых являются уже не короли, придворные, дворяне, а простые смертные — буржуазия и крестьянство».

При этом вместе с уступкой жизненному реализму, осью этих произведений было какое-нибудь сильное чувство, а фабула развертывалась так, что добродетельные персонажи играли страдательную роль. Всё это вместе было направлено к тому, чтобы вызвать в зрителе слезы сочувствия и умиления.

Среди русских авторов, культивировавших данный жанр, надо назвать в первую голову поэта М. М. Хераскова (1733-1807), написавшего «Гонимые» и «Друг несчастных». Об иноземном характере этих произведений говорит не только их архитектонический каркас и сентиментальная тенденция, но и чужеземное место действия (например, «Гонимые» разыгрываются на «пустынном острове», при участии дон-Гастона, его дочери Зеилы, гишпанца дон-Ренода и т. п.).

Подвизался на поприще приверженца жанра «слезных комедий» и В. И. Лукин (1737-1794), добившийся, у публики Екатерининской эпохи, исключительного успеха своей комедией «Мот, любовью исправленный» в герое которой автор, по его словам, «показал большую часть молодых людей», желая, чтобы большая часть ежели не лучшими, так по крайней мере хотя бы такими же средствами исправлялась, то есть наставлением добродетельных любовниц».

Наиболее русской, из пьес такого жанра, следует признать «Так и должно» М. И. Веревкина (1733 — 1795), где дана зарисовка нескольких отвратительных представителей провинциальной власти в России, которой публика до тех пор не имела случая лицезреть, при столь резко уличающем свете сценической рампы. К этому, повидимому, сводится главнейшая заслуга Веревкина, лишь «одним боком», так сказать, принадлежащего к авторам «слезных комедий».

Мы переходим (благо Веревкин подготовил соответственный мост) к гениальному драматургу русского театра — Денису Ивановичу Фонвизину.

2

Несмотря на скромный дворянский достаток, отец Фонвизина сумел дать сыновьям очень хорошее, по тому времени, образование, отдав как Дениса, так и его брата Павла, в гимназию при открывшемся в Москве университете.

Воспитание же оба брата получили на примере их собственного отца, — человека исключительной чест-

ности, доброты и прямоты характера. Создавая наиболее близкий сердцу своему персонаж, среди действующих лиц «Недоросля», — своего Стародума, Денис Иванович, в светлых воспоминаниях об отце, нашел нужные краски для создания этого образа, в своих поисках положительного начала постоянно возвращался к нему.

Несмотря на все недостатки тогдашнего преподавания в университетской гимназии, Фонвизин сумел почерпнуть, в стенах университета, много полезных знаний и, под влиянием своих учителей, развил в себе «вкус ко словесным наукам», который он впоследствии и проявил на деле.

В 1758 г. директор университета повез в Петербург несколько учеников «для показания основателю университета плодов сего училища». Фонвизины находились в числе избранных учеников. «Блеск двора» поразил четырнадцатилетнего Дениса, который до тех пор не видел ничего подобного. Но больше всего поразил его театр. Вот что писал он о последнем в своем «Чистосердечном признании о делах моих и помышлениях»:

«Действия, произведенного во мне театром, почти описать невозможно: комедию, виденную мною, довольно глупую, считал я произведением величайшего разума, а актеров — величайшими людьми, коих знакомство, думал я, составило бы мое благополучие. Я с ума сходил от радости, узнав, что сии комедианты вхожи в дом дядюшки моего, у которого я жил. И действительно, через некоторое время познакомился я тут с покойным Федором Григорьевичем Волковым, мужем глубокого разума, исполненным достоинствами, который имел большие знания и мог бы быть человеком государственным». В другом месте он писал по тому же поводу следующее:

«Ничто в Петербурге так меня не восхищало, как театр, который я увидел в первый раз от роду; играли русскую комедию, как теперь помню: «Генрих и Пернила» (Гольдберга). Тут видел я Шумского, который шутками своими так меня смешил, что я, потеряв благопристойность, хохотал изо всей силы».

Удостоившись целого ряда наград за успехи в науках, Фонвизин в 1761 году впервые выступил на литературное поприще переводом нравоучительных басней Гольдберга, составленных по поручению университетского книгопродавца.

Знакомство через посредство немецкого перевода, с этим выдающимся датским писателем, ополчившимся и в своих сатирах, и в своих комедиях по преимуществу против педантизма, ложной набожности, а также неразумного прельщения иноземными модами и порядками, несомненно, отразилось на всей дальнейшей литературной деятельности Фонвизина и развило в нем врожденную наклонность к сатире, тем более, что он в университете был прозван «великим критиком».

По окончании университета в 1726 г., Фонвизин был определен в иностранную коллегию переводчиком с латинского, французского и немецкого языков; в следующем году мы застаем его уже в Петербурге, состоящим при кабинет-министре И. П. Елагине; но здесь ссоры с драматургом Лукиным в значительной степени ослабили его служебный успех.

К тому времени Фонвизин достиг уже некоторой известности переводом трагедии Вольтера «Альзира». Перевод этот, хотя и был несвободен от ошибок, однако имел некоторый успех.

К 1764 году относится появление первой пьесы Фонвизина «Корион», комедии в 3-х актах, переделанной на русский лад с французского языка. Она была представлена в Москве в 1769 г., но, повидимому, особенного успеха не стяжала. Оно и немудрено, если принять во внимание, что главные персонажи «Кориона» не столько живые люди, сколько шаблонные театральные фигуры.

К 1766 году Фонвизин закончил чрезвычайно талантливую сатиру, на галломанию русских провинциалов того времени, в форме отлично построенной комедии под названием «Бригадир».

Вот что рассказывает сам Фонвизин относительно того, как эта пьеса стала известной в петербургских

кружках. Вскоре после того, как она была написана, Фонвизину пришлось читать ее в присутствии Григория Орлова и о ней скоро заговорила вся столица. Орлов сказал про пьесу Императрице и она пожелала сама ее прослушать, приказав Орлову пригласить автора. После одного бала Фонвизин читал пьесу Государыне в Эрмитаже. Читал он превосходно. Затем его пригласил и цесаревич Павел Петрович, а затем уже все вельможи стали наперерыв приглашать автора к себе для чтения пьесы.

Слушатели оценили по достоинству жизненность пьесы и особенно естественность характера бригадирши, при создании которой Фонвизин, по его собственному признанию, воспользовался по преимуществу наблюдением над одним действительно существующим лицом. Н. И. Панин, услыхав пьесу на чтении у цесаревича, сказал автору: «Я вижу, что вы очень хорошо нравы наши знаете, ибо бригадирша ваша всем родня: никто сказать не может, что такую же Акулину Тимофеевну не имеет или бабушку, или тетушку, или какую-нибудь свойственницу. Это о наших нравах, — прибавил он, — первая комедия».

И в самом деле в «Бригадире» мы встречаем целый ряд персонажей, чрезвычайно характерных для Екатерининского общества, почему эта пьеса, и помимо своих чисто литературных достоинств, представляет весьма ценный матерьял для истории нашего общества. Первое место, среди этих характерных персонажей, безусловно, принадлежит сыну Бригадира, Иванушке, типичному петиметру, — представителю крайнего увлечения Францией и ее порядками. Он всецело разделяет господствовавшее тогда, в некоторых частях общества, убеждение, «что только обхождение с французами и путешествие в Париж могло хоть некоторую часть россиян просветить, что Россия только тогда может называться просвещенной, когда Петербург сделается Парижем, когда русский язык в иностранных державах, в таком же употреблении, как французский, будет, или когда все наши крестьяне будут разуметь по-французски». Это убеждение усилило отъезд заграницу молодых людей, хотевших по-

смотреть «иноземные прелести». Молодые люди, совершенно не подготовленные к путешествию ни домашним воспитанием, ни предшествовавшим образованием, ни советами разумных руководителей, но предоставленные заграницей своему неопытному усмотрению, устремляли всё свое внимание на «позорища и увеселения»; даже учившиеся в университетах возвращались домой нередко такими же невеждами, какими были до отъезда. Зато они приобретали положительные и разносторонние познания в вольности обращения с женщинами, в признании и оценке женской красоты; вся их любознательность была направлена в область мод и светских привычек, усвояемых ими в совершенстве. «Без французов разве могли мы называться людьми? Умели ли мы порядочно одеться и знали ли все правила учтивого и приятного обхождения, тонкими вкусами усовершенствованные? Без них мы не знали бы, что такое танцование, как войти, как поклониться, напрыскаться духами, взять шляпу и одною ею изъявлять страсти и показывать состояние души и сердца нашего».

И вот одного из таких людей «молодого Российского поросенка, который ездил по чужим землям, для просвещения своего разума, и который объездил с пользою, возвратился уже совершенною свиньей, желающие смотреть, могут его видеть безденежно по многим улицам сего города», гласило ироническое объявление, напечатанное в «Трутне» 1769 года. Возвратясь из Франции с познанием que de vivre dans le grand monde в Россию, эту «дикую страну», щеголь презирает свое отечество и думает, что в нем ничего хорошего быть не может. Считая себя истым французом, он приходит в ярость и готов нанести удар за обидное название его русским. Самое рождение в России он считает несчастием, воображая себя совершенством, до понимания которого не могут возвыситься соотечественники; он восклицал: «О, Россия, Россия, когда ты научишься познавать достоинства людские». Презрение к национальному в нем настолько сильно, что ему не хочется в России и умереть. Словом всё русское ему кажется позорным».

В характеристике русского «петиметра», критика отметила довольно сильное влияние датского писателя Гольдберга — автора известной русским читателям, в немецком переводе, комедии «Jean de France».

«Бригадир» Фонвизина был чрезвычайно тепло встречен образованной частью столичного общества, которое не могло не отметить, в этой сатирической комедии, верности действительности у изображенных автором типов и их исключительной выразительности, как «героев» галломании в России. Пленил всех и язык, коим написана эта комедия. Он стоит неизмеримо выше всех предшествовавших драматических опытов Фонвизина, свободен от чисто книжных выражений и носит характер живого, гибкого и выразительного стиля, достаточно ясно определяющего особенности отдельных персонажей.

Еще более значительным произведением, можно сказать, неизмеримо более значительным, чем «Бригадир», — была комедия Фонвизина «Недоросль», где автор, с неизвестным дотоле художественным совершенством и мастерской сатирической смелостью, высмеял, как нельзя лучше, мрачные стороны крепостного права, неправосудие и подкупность тогдашнего суда, скотский образ жизни русских помещиков и помещиц и до невероятности уродливое воспитание «маменькиных сынков».

«Эта пьеса — сказал знаменитый Ключевский — бесподобное зеркало. Фонвизину удалось стать прямо перед русской действительностью, взглянуть на нее просто, непосредственно, в упор, глазами, не вооруженными никаким стеклом, и воспроизвести ее с безотчетностью художественного понимания». Самое название комедии «Недоросль» — в старинной Руси обозначало подростка. Дворянский недоросль — это подросток «поспевавший в государеву ратную службу» и становившийся «новиком», взрослым человеком, как только поспевал в службу, т. е. достигал 15 лет. Ничего зазорного, насмешливого это обозначение само в себе не заключало. Такое значение оно получило только после того, как Фонвизин высмеял, в своей комедии, некото-

рых представителей этого возраста. Закон 20-го января 1714 года требовал от дворянских детей обязательного обучения, для приготовления к службе. Этот закон был издан в то время, когда большинство общества еще не сознавало ни пользы, ни необходимости просвещения; ученье представлялось только тяготой, от которой старались по возможности избавиться.

Искусственно, и притом в значительной степени насильственно, введенное при Петре дело просвещения не могло идти правильным путем уже потому, что не было достаточного числа учителей, годных для этого дела, и за него брались подчас люди, которые менее всего могли внушать любовь и уважение к знанию. Сделать это им было труднее, чем повредить делу. На этой-то почве и сложилась та картина нравов, зеркалом которой явился «Недоросль».

«В этой комедии, — говоря словами проф. Ключевского, — дурные люди старого закала поставлены прямо против новых людей, воплощенных в бледные, добродетельные тени Стародума, Правдина и других, которые пришли сказать тем людям, что времена изменились, что надобно воспитываться мыслить и поступать не так, как они привыкли это делать, что дворянину бесчестно ничего не делать, когда ему есть столько дела, когда есть люди, которым надо помогать, есть отечество, которому надо служить. Но старые люди или не хотели или не могли понять новых требований времени и своего положения и закон (по ходу пьесы) готов наложить на всех свою тяжелую руку. Комедия хотела дать строгий урок непонятливым людям, чтоб не стать для них зловещим пророчеством».

Известно, что, создавая свой шедевр, Фонвизин широко воспользовался указаниями такого высококвалифицированного, в Екатерининскую эпоху, театроведа, актера и писателя, как знаменитый артист Иван Дмитревский.

Известно также, что, несмотря на высокие достоинства пьесы, как в нравственном отношении, так и в просветительном, — драматическая цензура долгое время не допускала постановки «Недоросля» на сцене

и нужно было ходатайство не только графа Панина, — прямого начальника Фонвизина, — но и самого цесаревича Павла, чтобы комедия эта, не сходящая до сих пор с репертуара русских театров, увидела свет рампы в том виде, в каком замыслил ее бесстрашный автор.

Пьеса имела небывалый до того времени успех, не только на сцене, в представлении актеров, но и в литературных салонах, в публичном чтении. Я приведу, из ряда доказательств этого успеха, рассказ Ивана Бор. Пестель, сына московского почт-директора, в доме которого, как и во многих других домах, читался «Недоросль»:

«К обеду съехалось большое общество литераторов и знакомых, любопытство гостей было так велико, что хозяин упросил автора, который сам был прекрасный чтец, прочитать хоть одну сцену еще до обеда. Автор, исполняя это желание, прочитал так умело сцену объяснения Простаковой с Тришкой, что даже этим так заинтересовал гостей, что они усердно просили продолжать чтение; несколько раз приносили и уносили кушанье со стола, а за стол сели не раньше, как вся пьеса была дочитана до конца целиком. Она так понравилась слушателям, что, по общему требованию, Дмитревский должен был ее прочесть вторично с самого начала».

Нет никакого сомнения, что эта подлинно-просветительная по содержанию, и высоко-художественная по форме, драматургия Фонвизина обусловлена не только его отличным образованием и прекрасным воспитанием, но и его путешествиями заграницу. Вот что пишет сам Фонвизин о своих посещениях чужих стран:

«Я очень рад, что видел чужие края. По крайней мере не могут мне импонировать наши «Jean de France». Много приобрел я пользы из путешествий. Кроме поправления здоровья, научился быть снисходительным к тем недостаткам, которые оскорбляли меня в моем отечестве. Я увидел, что во всякой земле худого гораздо больше, нежели доброго, что люди везде люди, что умные люди всегда редки, что дураков везде изобильно и, словом, что наша нация не хуже ни которой, и что мы

дома можем наслаждаться истинным счастьем, за которым нет нужды шататься в чужих краях».

Несмотря на одержанные им в «свете» и в искусстве успехи, биография Фонвизина становится всё печальней и печальней к концу его жизни. Тяжелый недуг (о котором позволительно догадываться) рано ослабил творческие силы Фонвизина, производившего, в последние годы жизни, очень тяжелое впечатление своим беспомощным состоянием. Вот что пишет про него известный литератор того времени Ив. Ив. Дмитриев, встретившийся с ним у Державина.

«Фонвизин вступил в кабинет Державина, поддерживаемый двумя офицерами молодыми. Уж он не мог владеть рукой; равно и ноги одервенели, обе поражены были параличом, говорил с крайним усилием, говорил голосом «охриплым и диким», но большие его глаза быстро сверкали. Первый брошенный на меня взгляд привел меня в смятение».

Так преждевременно, на 48-м году жизни, разрушился организм великого драматурга, который своей кратковременной деятельностью успел придать законченность всему предшествовавшему развитию русской драмы.

Была ли другая русская пьеса, в конце XVIII века, которую можно было бы поставить рядом с «Недорослем» незабвенного Фонвизина.

Историки русской литературы, словно сговорившись с историками русского театра, признают единодушно, что единственной пьесой, достойной быть поставленной вровень с шедевром Фонвизина, является «Ябеда» В. В. Капниста, сочинение которой относится, по преданиям, к 1796-му году, — году смерти Екатерины Великой.

Я полагаю, что с таковым мнением наших историков литературы и театра позволительно не соглашаться, хотя бы потому, что «Ябеда» Капниста не выдержала испытания временем, как его прекрасно выдержал «Недоросль» Фонвизина: в то время, как произведение последнего до сего дня значится в репертуаре серьезных

русских театров, — «Ябеду» уже давным-давно не играют на сцене и трудно даже представить себе, какое впечатление могла бы произвести эта пьеса на зрителя XX века, далекого от «дореформенного суда», со всеми его отталкивающими сторонами. Тот быт, который вывел Фонвизин, в своем «Недоросле», не существует, как мы знаем, с отменой крепостного права в России, но типы, мастерски обрисованные в этой комедии, все эти Скотинины, Простаковы, Цыфиркины, Вральманы, Еремеевны, — живы до сих пор, чего никак нельзя сказать про таких лиц, как Кривосуд, Хватайко, Кохтин или Прямиков, Добров и другие, выведенные Капнистом в его «Ябеде».

К тому же сюжет, избранный Капнистом для своей комедии, не отличался новизной уже при жизни автора: подкупность судей, нарушающих, под влиянием взяток, интересы справедливости и превращающих, таким образом, судебные процессы в состязание щедрости и богатства, давным-давно составляли предмет осмеяния в XVIII веке как на страницах сатирических сочинений, так и на подмостках комической сцены, окружая самой дурной славой представителей суда. (Мы видели, что такие драматурги, как М. И. Веревкин, сумели даже в форме «слезной комедии» дать обличительную картину тогдашней русской судебной бюрократии, практиковавшей взяточничество, в ущерб человеческой справедливости).

Точно также нельзя без оговорок восхищаться Капнистом и как одним из предшественников великого Гоголя, на путях обличения общественных пороков: «Ябеду» и «Ревизора» разделяет та же пропасть, что талант и... гений. (Мы будем иметь потом случай убедиться, что значение «Ревизора» отнюдь не в его теме, а в неподражаемо-мастерской разработке этой темы, в совершенно оригинальном стиле).

Но если сама по себе «Ябеда» не может больше волновать нас, как крайне смелая обличительная пьеса, написанная отличным александрийским стихом (выдающим ее родство с ложноклассической школой) и изобилующая острыми словечками, — судьба этого произ-

ведения Капниста не может и поныне оставить нас равнодушными к тому общественному мнению, какое создавалось «служилым сословием» и с которым не мог справиться сам всемогущий император Павел I, коему «Ябеда» была посвящена Капнистом. Успех пьесы на сцене был огромный и она ставилась подряд четыре раза, но возбудила в обществе столь сильные толки затронутыми в ней вопросами, что оскорбила и возбудила тех, кто имел основание принять на свой счет нападки автора. Им вторили и те, кто видел в пьесе соблазн, говоря что пьеса преувеличивает действительность и представляет слуг правосудия чернее, чем они являются на самом деле, и этим возбуждает ненависть к судам. Один из представителей этого взгляда писал:

«Не обращая внимания на наши слабости, пороки, на наши смешные стороны, он (Капнист) в преувеличенном виде, на позор свету, представил преступные мерзости наших главных судей и их подчиненных. Тут ни в действии, ни в лицах нет ничего веселого, забавного, а одно ужасающее и, не знаю почему, назвал он это комедией».

Эта партия недовольных осилила и, раньше чем через месяц, пьесу сняли с репертуара. Относительно времени возобновления права ставить пьесу, мы не имеем точных сведений. Известно только, что в 1799 году Император Павел выразил благоволение Капнисту повышеньем его в следующий чин, и он был назначен помощником директора театров, что создало, — по замечанию Б. Варнеке, — весьма странное положение, при котором к руководительству театрами оказался допущенным автор пьесы, находившейся под запретом.

Нам остается теперь сказать несколько слов об искусстве сценического представления, в театрах Екатерининской эпохи, — той эпохи, когда, как я заметил, «везде играли» и порою в жизни еще лучше, чем на сцене. Это замечание полезно запомнить, ибо, при той театромании, какая отличает век Екатерины Великой, должны были естественно появиться в России знатоки театрального дела, а коли были знатоки — и были в изрядном количестве, поскольку мы имеем данные это

утверждать, — значит, драматическое искусство, в целом, должно было быть к концу XVIII века в России на высоте пожеланий, как самой венценосной покровительницы театра, так и ее верноподданных, следовавших за монархиней не только в области проводимой ею политики, но в области насаждавшейся ею культуры.

Спрашивается, каково было сценическое оформление драматических сочинений, представлявшихся в тогдашних театрах России? Какие употреблялись тогда декорации? Что представлял собою театральный костюм того времени? Грим? Аксессуары? Чем характеризовалась игра артистов, подвизавшихся на сцене в «славный век Екатерины Великой»? Какого сценического обличья они придерживались? Каков был примерно стиль «постановок», к концу XVIII века? В чем вообще состояло сценическое искусство, на которое были вправе рассчитывать тогдашние драматурги, отдавая свои пьесы в театр?

Так как превыше всех оказалась, на поверку, драматургия Фонвизина, а ее шедевром — «Недоросль», я позволю себе описать ходовое, в XVIII веке, сценическое оформление, применительно как раз к этой замечательной в истории русского театра комедии.

Начну прежде всего с оборудования тогдашней сцены, чтобы дать понятие, что представляли собой в общих чертах декорации к концу интересующей нас эпохи.

Имея в виду определенную постановку, а именно одну из первых постановок комедии «Недоросль», — нам незачем пускаться в описание всех ходовых тогда декоративных оформлений, а достаточно, в ближайших целях, познакомиться лишь с типичной, для конца XVIII века, декорацией комнаты в зажиточном доме, где разыгрываются все пять актов «Недоросля».

Этой цели как нельзя лучше отвечает старинный рисунок, помещенный в «Зрелищах природы и художеств» (части X, № 47), воспроизведенный у Ю. Э. Озаровского, в «Старых годах», 1908 г. и во II томе «Истории русского театра» В. Всеволодского-Гернгросса.

На этом рисунке с достаточной ясностью выступает вся система кулис, применявшаяся к «интерьерам», вместо ходовых впоследствии «павильонов». Эту «кулисную систему» составляли «задник», спускавшийся с колосников, и ряд подвесных кулис из холстов, сшитых в форме «покоев» (русской буквы П); они вмещали в себе таким образом и паддуги с боковиками; но сплошь и рядом бывало, что паддуги спускались совершенно самостоятельно от боковиков, причем первая паддуга представляла собою всегда не «потолок», как другие паддуги, а так называемый «арлекин», т. е. бархатную гардину (обычно малинового или красного цвета), с живописными «подборами», золотой бахромой и такими же кистями.

Как хорошо видно на указанном рисунке, — двери были также холстяными и писаными на «боковиках» или также и на «заднике»; в последнем случае, когда ими пользовались для входов и выходов, двери, по всей вероятности, оставались всё время отверстыми, во избежание колебания «задника», ибо устойчивые двери появились на сцене лишь к концу XIX столетия — у «мейнингенцев».

Когда, в 4-м акте «Недоросля» Правдин экзаменует Митрофанушку, спрашивая: «Дверь, например, какое имя: существительное или прилагательное?» — тот сперва осведомляется: «Дверь! котора дверь?». И только, получив уточнение от Правдина — «Вот эта!» объясняет, что «эта прилагательная... потому что она приложена к своему месту», а «вон у чулана шеста неделя дверь стоит еще не навешена: так эта покамест существительна».

Да не смутится режиссер-реконструктор театра Фонвизина этими словами Митрофанушки о «приложенной» к своему месту и «навешенной» двери: в театре рубежа XVIII — XIX веков двери были на самом деле не «приложены» в театре и не «навешены», а только написаны на холсте.

Меблировка театральных комнат того времени отличалась исключительной скудностью и в общем ограничивалась лишь самым необходимым: стульями, крес-

лами, столом, причем некоторые предметы (например, шкапы, вазы на подставках и т. п.) писались иногда на самих кулисах.

К этому надо добавить, что мебель расставлялась на тогдашней сцене отнюдь не так, как это было удобно в житейском быту, а как это было удобно в театральном быту, где 4-ой стены не существует и где зрители хотят видеть артистов en face, чтобы следить за их мимикой.

Освещалась декорированная таким образом сцена недостаточным светом масляных «Карсельских ламп» и восковыми или сальными свечами, воткнутыми в люстры. Сценическое освещение того времени имело целью выхватить из сравнительного полумрака не декорации, конечно, и не меблировку, а действующих лиц. Поэтому наибольшей светосилой была снабжена рампа и, отчасти, ближайшие к ней боковые щитки. Правда, такого рода освещение снизу, да притом еще желтоватого тона, было крайне противоестественным, по сравнению с привычным для всех дневным освещением, но зато полностью — к услугам артистов, старавшихся — вполне понятно — быть поближе к публике и елико возможно ярко освещенными. Нужно ли добавлять к сказанному, что, при такого рода «аппаратуре» освещения, нечего было и думать о художественных светотенях и быстросменных иллюминационных эффектах?

О костюмах этой эпохи можно привести текстуально «два слова» из помянутой «Истории русского театра» В. Всеволодского: «Фон-Визина, — устанавливает этот историк, — играли в кафтанах времен Екатерины». Это совершенно верно, в отношении парадных костюмов, не только для значительно позднейшей эпохи, какую здесь имеет в виду В. Всеволодский, но и для Екатерининской эпохи; в отношении же затрапезных, домашних одеяний фонвизинских персонажей, особенно тех, что принадлежат к челяди или же представляются умышленно в условиях провинциального «захолустья», костюмировка, надо думать, была несколько иною. До встречи с именитыми гостями (Стародумом, Милоном), обитатели деревни Простаковых были, может быть, одеты в костюмы смешанного стиля: отчасти в старо-

русские (душегрейка например на плечах самой Простаковой, пестрядиные штаны в сапогах — на ногах Скотинина и т. п.), отчасти же — в старинно-немецкие, за исключением «дьячка» Кутейкина и отставного сержанта Цыфиркина (б. м. времен Елизаветы Петровны?).

О гриме таких комических персонажей, как Кутейкин, Скотинин, Вральман, Еремеевна и др., позволяют догадываться лубочные картинки той эпохи, изображающие в крайне грубом обличьи всякого рода смехотворцев и глумотворцев (красный нос пьяниц, взлохмаченные брови должностных лиц, рябые физиономии у «подлого сословия» и т. п.). Грим же у лиц «благородного звания» был в полном соответствии с фальшивыми, в общем, декорациями, освещением и — в известной мере — игрою действующих лиц того времени, которой я коснусь потом несколько подробнее.

Гримировальная «палитра» состояла всего из 3-х красок: белой, красной и черной, для коих служил мел, румяна и пережжёная пробка. О том, как «варварски» белились в Екатерининскую эпоху, говорит определенно целый ряд мемуаристов. Иметь голову разрисованной куклы, залепленной мушками и «украшенной» нелепой, в своем искусственном великолепии, необычайной прической, было, повидимому, идеалом всех модниц XVIII века.

Не менее условна в своем эстетическом устремлении, была и драматическая игра артистов в театре Екатерининской эпохи.

Прежде всего эта условность относится к делению сцены на подвижную и устойчивую части. Подвижной считалась левая сторона сцены (с точки зрения артистов, на ней находящихся), а устойчивой — правая ее сторона, что обязывало исполнителей, входивших извне, появляться на подвижной части сцены, а входивших из «внутренних покоев» — на устойчивой ее части. Это правило было обусловлено тем обстоятельством, что лица, появляющиеся извне, приходят обычно с определенной целью сообщить нечто «здесь находящимся»; следовательно, их игра должна носить активный харак-

тер по сравнению с последними; всё же жесты активного характера мы делаем обыкновенно правой стороной тела. (Известно, например, что мы жестикулируем почти исключительно правой рукой!). Если бы пришлец извне появился со своим, допустим, страстным сообщением, не справа от зрителя, то жесты, например, его правой руки должны были бы его поставить в крайне невыгодное профильное положение к зрителю. Отсюда легко понять, почему знатные лица, по отношению к вновь пришедшим, всегда занимали место на левой части сцены (считая от зрителя): их снисходительность, величественность, «благородное спокойствие» и тому подобные черты, какими награждали «знатных людей» прежние (придворные, например) авторы, не требовали никаких резких, чрезмерно-выразительных, страстных движений.

Я слыхал еще в ранней юности, в конце XIX века, от одного очень старого режиссера, что сцена — в отношении местонахождения артистов — разделялась раньше на 3 части: первую — ближайшую к рампе, вторую — находящуюся чуть-чуть поодаль, и третью — в глубине сцены (как говаривалось в старину, — «у воды», т. е. у задника, изображавшего ландшафт с рекою, озером или морем внизу). На первой части сцены играли, по словам этого режиссера, первые «сюжеты», т. е. премьеры и премьерши; на второй — разные «наперсники», «конфиденты» и «полезности» («utilités»); а на третьей части сцены — вообще «всякая шушера» (как он выражался), начиная с фигурантов, изображавших народ или войско, и кончая слугами с канделябрами в руках.

Этот старенький, анекдотический, с позволения сказать, «режиссер» остался верен — на поверку — традиции, восходившей, несомненно, к ложноклассическому театру, когда играть у рампы было наиболее выгодным как в акустическом смысле (благодаря близости к публике), так и в оптическом (благодаря тому, что рампа была в то время сильнейшим источником освещения).

Эти традиции были полностью живы и во времена Фонвизина, откуда можно безошибочно заключить, что

все главные персонажи стояли в линию на первом плане и играли преимущественно стоя. Так оно и было, в эти младенческие годы нашего театра, как то явствует из детального изучения его истории!

Эта история учит, между прочим, следующим правилам, коим вынуждены были подчиняться, в своей игре, все артисты от малого до великого.

Актер обязан был быть непрестанно обращенным к публике, как лицом, так и грудью. Даже при уходе в среднюю дверь, и то запрещалось поворачиваться спиной к публике. (Это правило продержалось до самого начала XX века; я сам был свидетелем в 1905 году — на репетициях моей пьески «Степик и Манюрочка» в Александринском Театре, — как П. М. Медведев, учитель М. Г. Савиной, и В. А. Стрельская тратили время специально на то, чтоб избегнуть невежливых поворотов по отношению к публике).

Уходящий актер должен был непременно поднять правую руку, что являлось ложноклассическим пережитком (о нем вспоминал, как очевидец, и наш знаменитый М. С. Щепкин). Это правило, однако, относилось преимущественно к трагедии и к драме, а не к комедии.

Жесты делались предпочтительно правой рукой, причем запрещалось сжимать руку в кулак (кроме случаев гневной угрозы), а также действовать запястьем (т. е. кистью).

В своем «Кратком руководстве к риторике» Ломоносов останавливается на следующих жестовых предписаниях (согласных с традициями Квинтилиана и Коссена):

«Во время обыкновенного слова, где не изображаются никакие страсти, стоят... прямо и почти никаких движений не употребляют. А когда что сильными доводами доказывают и стремительными или нежными фигурами речь свою предлагают, тогда изображают купно руками, очами, головою и плечьми. Протяженными к верху обеими руками или одною принося к Богу молитву, или клянутся и присягают; отвращенную от себя ладонь протягая, увещевают и отсылают; приложив ладонь к устам, назначают молчание. Протяженною

же рукою указуют, усугубленным оные тихим движением к верьху и к низу показывают важность вещи; раскинув оные на обе стороны, сомневаются или отрицают; в грудь ударяют в печальной речи; кивая перстом, грозят и укоряют. Очи к верьху возводят в молитве и восклицании, отвращают при отрицании и презрении, сжимают в иронии и посмеянии, затворяют, представляя печаль и слабость. Поднятием головы и лица к верьху знаменуют вещь великолепную или гордость, голову опустивши, показывают печаль и унижение, ею тряхнувши — отрицают. Стиснувши плечи, боязнь, сомнение и отрицание изображают». (См. в книге Юрия Тынянова «Архаисты и новаторы», Ленинград, 1929 г.).

Вообще рекомендовалось как можно реже опускать руки, — в особенности правую. Разрешалось прятать правую руку за борт жилетного кармана, равно как и скрещивать руки на груди, — особенно при заворачиваньи в плащ. Женский же трогательный образ нуждался в изящной игре с платком.

Ступни ног следовали правилу «сценического креста», т. е. должны были быть обязательно с развернутыми носками; при этом предпочтительная позиция ног: одна выдвинута вперед, а другая упирается, слегка отступив.

Что до исполнения комических ролей, то надо думать, — оно не отличалось излишней щепетильностью в отношении «хороших манер» и не слишком щадило изящный вкус «просвещенных зрителей»; ведь эти самые зрители, несмотря на всю свою «просвещенность», не отказывали себе в удовольствии держать при своей особе шутов, отдавая любовно дань их грубым порой шуткам и неприличной потехе. Отсюда вряд ли будет смелостью с нашей стороны постулировать даже форменную «балаганность» в игре комиков, снискивавших себе успех перед «галеркой», наполнявшей и «партер» театра Екатерины Великой.

Единственно, пожалуй, что могло шокировать публику той эпохи, — это чересчур вольные и неприличные для женского пола «коленца», т. е. комические выходки, включавшие в себе потасовку, обмен шлепками, па-

данье на-земь в предосудительной позе и т. п. Во избежание зрелища такого урона «женской чести и достоинства» и было принято тогда обыкновение поручать комические женские роли, как например няньки («мамы») Еремеевны, лезшей в драку, ради опекаемого ею Митрофанушки, — мужчинам. И до нас сохранилось официальное сведение о том, что на петербургской премьере «Недоросля» (24 сентября 1782 г.) роль Еремеевны играл придворный актер Шумский, считавший ее впоследствии одной из лучших ролей своего репертуара; эту роль Еремеевны исполнял, после Шумского, известный актер Макаров; в Московском же театре роль Еремеевны исполнялась актером Ожогиным и так же, как и в Петербурге, — «к совершенной забаве публики». (Интересно напомнить, в связи со сказанным мною о потасовке, неприличной для женского пола, — что «приступая к сочинению сцены между Скотининым, Митрофаном и Еремеевной и отправившись гулять, чтобы обдумать ее хорошенько, Фонвизин набрел на драку двух баб и остановился «сторожить природу», после чего «возвратясь домой с добычей», он и написал эту памятную всем нам сцену).

Было бы, однако, крайне ошибочно полагать, что именно комические сцены содействовали главным образом успеху «Недоросля» на сцене Екатерининской эпохи... Ничуть не бывало! И мы основываемся, говоря так, на прямом свидетельстве самого Фонвизина, задумавшего издание журнала под названием «Друг честных людей или Стародум»; среди материалов этого неосуществившегося издания имеется переписка действующих лиц «Недоросля» между собою и с самим его автором; последний между прочим пишет Стародуму: «Я должен признаться, что за успех комедии моей «Недоросль» одолжен я вашей Особе. Из разговоров ваших с Правдиным, Милоном и Софьей составил я целые явленья, что публика с удовольствием слушает». По поводу этого письма проф. Б. В. Варнеке указывает, с полным основанием, на выдающийся успех, во времена Фонвизина, «как раз тех частей пьесы, которые нам кажутся наиболее слабыми и при сценическом исполнении теперь или сокращаются или же опускаются целиком».

Из этого исторического факта видно сколь далеки современные нам постановки «Недоросля» от современных его автору и сколь важно быть осторожным с «купюрами» резонерской части пьесы, если мы, реконструируя ее постановку в том виде, в каком она грезилась самому Фонвизину, хотим вернуть публике свежесть ее начального восприятия.

Мне остается теперь сказать лишь немногое о режиссуре и об антрактах в театре интересующей нас эпохи!

В сущности говоря, ни о каком режиссере, в общепринятом теперь смысле, тогда не было и помину. И это по причине его совершенной ненадобности в то далекое время, когда и стиль, и манера исполнения, и всевозможные театральные навыки, условности и традиции драматического искусства были настолько хорошо известны каждому из участников спектакля, что особого напоминания «со стороны» вовсе не требовалось. Присмотр же за внешним и внутренним порядком спектакля, выполняемый ныне помощниками режиссера, лежал тогда на обязанности директора труппы и на его ближайшем помощнике, в отправлении этих функций, — на главном актере.

Таким образом, насколько для творческого воссоздания фонвизинского театра не только желателен, но и нужен вдумчивый режиссер, тщательно изучивший данные драматического искусства в Екатерининскую эпоху, — настолько в эту самую эпоху никакого творческого режиссерства, как мы видим, не требовалось.

В заключение, имея в виду антракты в театре той эпохи, напомню, что они неукоснительно были музыкальными антрактами, так как само театральное представление в ту эпоху не мыслилось иначе, как праздничное событие; а праздничные события никогда не обходились без музыки. (На моей еще памяти, в наших императорских театрах не только в конце XIX века, но и в начале нынешнего века драматические спектакли были неизменно связаны с антрактной музыкой, которой вменялось в задачу создавать подходящее настроение для следующего за ней акта).

При постановке «Недоросля», в котором ни один из актов не уделяет места ни музыке, ни песни, ни пляске, — антрактная музыка (Гайдн, Моцарт и др.) была бы, конечно, исключительно уместна; и я даже не мыслю такого представления этой чересчур, местами, «словесной» комедии, которое могло бы обойтись с успехом без соответствующей старинной музыки!

Закончу указанием напоследок, что, помимо музыки, один из антрактов в драматическом театре XVIII века заполнялся еще появлением перед занавесом одного из наиболее любимых публикой актеров, который обращался к ней с искусно построенным «зазывом» на имевшее быть вскоре представление. Такого рода «живые анонсы», как учит история, были крайне по душе тогдашней публике, вызывая у нее нередко «бурю» рукоплесканий.

Глава VII

Помещичий театр с крепостными актерами

1

Одним из наиболее самобытных учреждений не только в истории русского театра, но — скажем, не задумываясь — всего европейского театра, является помещичий театр с крепостными артистами, который просуществовал в России с середины XVIII века до середины XIX, то есть приблизительно сто лет.

В виду значительной культурной ценности этого, неизвестного в истории Западного театра, учреждения и выдающихся заслуг некоторых из его вольных и подневольных деятелей, — «крепостному театру» должно быть уделено, в истории нашего театра — не в пример прежним трудам, ему посвященным — существенное и, смею сказать, почетное место.

Начальные годы, по возникновении самой идеи использования артистических сил крепостных, на театральных подмостках, представляют, разумеется, лишь робкие шаги в области сценического искусства. Однако, и эти годы знаменательны не только самим фактом испытания данной идеи, но и, например, таким событием, как одно из первых публичных выступлений русской женщины в качестве актрисы.

Такого рода выступление имело место уже в 1744 году, когда в придворном театре, по случаю обручения наследника престола Петра Федоровича с Ангальт-Цербтской принцессой, будущей Екатериной Великой, был исполнен «Балет цветов» «поелику — объясняет современник — в нем актрисы цветками были».

Как справедливо полагает Н. В. Дризен, в своем очерке «Стопятидесятилетие Императорских Театров» («Исторический вестник» за 1900 г.), все эти «Роза» — Аксинья, «Рененкул» — Елизавета, «Анемон» — Аграфена, маргаритки и иасинсы были крепостные девушки, может быть, учившиеся в школе Ландэ, известного балетмейстера в царствовании Анны Иоанновны, обучавшего танцам и императрицу Елизавету, в царствование которой суждено было «основаться» русскому театру (1756 г.).

Нечего и говорить — наши дворяне, всегда увлекавшиеся модным при дворе, захотели и у себя дома культивировать учреждение, в котором, кроме пользы просвещения, видели еще изящную забаву и роскошь, коей было приятно похвастать.

Там и сям, в богатых домах, начинают, со средины XVIII века, устраивать любительские спектакли. Но быть самим актерами, учить роли, мазать лицо, волноваться за знание «места», всё это казалось многим чересчур обременительным; а страсть к театру всё росла и росла. Если раньше эта страсть считалась некоторыми предосудительною, то уже в царствование Екатерины II с нею примирились и богобоязливые, тем более когда в «Указе дирекции театральной» (12 июня 1783 г). было дозволено всякому «заводить благопристойные для публики забавы, держася токмо государственных узаконений и предписаний в уставе полицейском». И вот для ленивых и застенчивых театралов того времени открывался единственный, по своей легкости, путь удовлетворения новой страсти: обратить наиболее способных из своих крепостных — в лицедеев.

Это и случилось. К началу XIX в., по словам В. Пыляева, «не было ни одного богатого помещичьего дома, где бы не гремели оркестры, не пели хоры и где бы не возвышались театральные подмостки, на которых приносили посильные жертвы богиням искусства доморощенные артисты»[1].

Вняв изречению Екатерины Великой «народ, который поет и пляшет, зла не думает», — наше дворян-

[1] В. Пыляев «Полубарские затеи», «Историч. Вестник», 1886 г.

ство, развлекавшееся до тех пор главным образом псовою охотой и шутами, обрело теперь новый интерес, не менее захватывающий, но, разумеется, более культурный — интерес к устройству собственных театров, включая в это понятие и актеров, в них игравших.

«При восточной обрядности тогдашней русской жизни, — говорит Ек. Леткова[2] — эта новая забава вошла в обычай, в правило... Гостей считали долгом «угостить музыкантами или актерами»... (Ведь принято угощать лучшим, что есть в доме!). Именно это выражение и употребляют современники, в своих воспоминаниях о крепостном театре.

«Мы были угощены оперою и балетом», — рассказывает, например, граф Комаровский про свое пребывание в имении графа Ильинского[3]. «Бабушка угощала нас доморощенными музыкантами и певцами», — вспоминает Е. А. Хвостова «домашние театры (заведенные еще «покойным мужем» ее бабушки), где, между прочим, «актерами были те-же певцы и певицы» да музыканты, которые «зачастую перебегали из оркестра на сцену, переменяя по обстоятельствам смычок на шпагу или палку»[4].

Как мы знаем, обязанности дворовых и без того не ограничивались прислуживанием в помещичьем доме, но, подобно тому, как это было в древнем Риме, расширялись иногда до воспитания детей, обучения их грамоте, пению в церковном хоре и пр. Так, «в московском доме Суворова жили целые партии певчих и музыкантов; их содержали тут, между прочим, для того, чтобы они могли совершенствоваться в музыке и пении и пользоваться руководством известных в то время голицынских артистов... В случае переезда господина в деревню, и их перевозили туда-же»[5]. Наиболее же талантливых из крепостных посылали учиться заграницу.

В одном из наставлений к управляющему владе-

---

[2] «Отечественные Записки», 1883 г., № 11 — «Крепостная интеллигенция».

[3] «Русский Архив», 1867 г.

[4] «Вестник Европы», 1869 г., № 8, «Воспоминания» Е. А. Хвостовой.

[5] «Крестьяне в царствование Императрицы Екатерины II», В. И. Семевского.

мирским поместьем, где у Суворова были особые здания для певчих и музыкантов, великий полководец между прочим предписывает: «Ерофеев имеет обучать трагедиям и комедиям свой штат... Васька комик хорош; но трагиком будет лучше Никитка. Только должно ему научиться выражению, что легко по запятым, точкам, двоеточиям, восклицательным и вопросительным знакам. В рифмах выйдет легко. Держаться надобно каданса в стихах, подобно инструментальному такту, — без него ясности и сладости в речи не будет, ни восхищения — о чем ты всё сие подтвердительно растолкуй. Вместо Максима и Бочкина к комическим ролям можно приучить и маленьких певчих из крестьян»[6].

Талантливый от природы артист, Суворов по всей вероятности и на своем театре, как и на «театре» войны, добивался почтенных результатов; по крайней мере нам известно, что он строго выбирал подвижников нового дела и, если тот или другой крепостной не овладевал в должный срок мудреным искусством, освобождал его от сцены, а сцену от него, простым распоряжением снова «посадить на пашню».

Еще больше заботы об артистической интеллигентности своих крепостных актеров проявлял знаменитый вельможа Екатерининского времени граф С. П. Ягужинский, славившийся, наряду с царской роскошью своих постановок, талантом и образованностью некоего Михаила Матинского, — крепостного, бывшего одновременно актером, и ученым, и композитором. Как известно, опера М. Матинского «С.-Петербургский Гостиный двор», долго не сходившая со сцены, выдержала три издания (1781, 1792 и 1799 гг.) а книги его («Начальное основание геометрии», «Описания различных мер» и др.) сослужили немалую пользу в деле просвещения тогдашнего общества.

М. Матинский, однако, не был редким исключением среди крепостной массы, подвизавшейся «на театре» или около театра, под просвещенным руководством своих вельможных патронов.

Наряду с М. Матинским, следует упомянуть неко-

[6] Рыбкин, «Генералиссимус Суворов».

его Ф. Г., крепостного, принадлежавшего князю П. М. Волконскому, написавшего музыку к опере Хераскова «Милена», крепостного «пииту» и актера Сибирякова, которому обязан своим возникновением Рязанский театр, и крепостного же поэта и переводчика, при театре графа Шереметева, Василия Вроблевского, перу которого принадлежит перевод с французского комедии «Башмаки Мордоре или немецкая башмачница», комедии в 1-м действии, «наполненной песнями», «Две сестры или Хорошая приятельница», комической оперы «Живописец, влюбленный в свою модель» и др.

О самом же театре графа Шереметева, театре, считавшемся рассадником наших сценических талантов, в конце XVIII века, сохранилось особенно много любопытных и поучительных сведений.

Собственно говоря, театров у графа Петра Борисовича Шереметева было три: один в Москве и два в подмосковных имениях — Кускове и Останкине — причем, до постройки главного, в Кускове, их было несколько, а именно, как это известно по архивным спискам сначала были «Домашний» «Старый», привокзальный, затем «Новый» и, наконец, «Новоустроенный».

По величине Кусковский театр равнялся Московскому Малому театру, но удобствами, изящностью отделки и роскошью во много раз превосходил его. Достаточно отметить, что построен он был по плану архитектора Вали и убран внутри по рисункам знаменитого Гонзаго.

Летом, в праздники, представления переносились в так называвшийся «Воздушный театр», помещавшийся под открытым небом, в саду из липовых шпалер, с большим амфитеатром, между «итальянским домом» и деревянным бельведером. На сцене «Воздушного театра» было поставлено несколько драм, с десяток комедий, до двацати балетов и более сорока опер[7], причем

[7] Такой же приблизительно «Воздушный театр» был еще в «Нескучном», селе князя Д. В. Голицына.

некоторые пьесы ставились здесь раньше, чем при дворе.

Конечно, такая открытая сцена представляла, наряду с поэтичностью, и свои неудобства. Так, Загоскину довелось однажды присутствовать на представлении в «Воздушном театре» балета «Венгерская хижина», во время которого хлынул проливной дождь и крепостные артистки, не смея прервать спектакля, дотанцовали последнее действие по колено в воде.

Французский посол граф Сегюр, описывая праздник, данный графом П. Б. Шереметевым в 1787 году, в бытность Екатерины II в Кускове, между прочим сообщает:

«На прекрасном театре представляли большую оперу; не зная языка русского, я мог только судить о музыке и о балете; первая изумила меня приятною гармонией, последний изящным богатством одежд, красотою, искусством танцовщиц и легкостью мужчин. Более всего казалось мне непостижимым, что стихотворец и музыкант, написавшие оперу, архитектор, построивший театр, живописец, украсивший оный, актеры и актрисы, танцоры и танцовщицы в балете, музыканты, составлявшие оркестр, всё принадлежало графу Шереметеву, который тщательно старался о воспитании и обучении их, коему они одолжены своими дарованиями»[8].

Императрица осталась очень довольна представлением Шереметевской труппы (давали оперу «Самнитские браки» и балет), допустила артистов к руке и раздала им ценные подарки[9]. По словам современника, представления, предшествовавшие этому спектаклю, «можно считать репетициями: только с этих пор пьесы вступили на свою настоящую дорогу, при окончательном устройстве театра. Впоследствие давали здесь собственные произведения императрицы, например, «Февея».

Роскошь спектаклей Кусковского театра, на которые стекалась, по четвергам и воскресеньям, вся Москва (т. к. вход для всех был бесплатный), побудила тог-

---

[8] «Записки графа Сегюра».
[9] Ведемейер «Двор и замечательные люди».

дашнего содержателя московского частного театра Медокса обратиться к главнокомандующему князю А. А. Прозоровскому с жалобой на графа Шереметева, отбивающего у него зрителей, между тем, как он, Медокс, кроме прочих расходов, вносит еще условленную часть своих доходов Воспитательному дому.

Как уже сказано, Шереметевский театр стал на твердую почву лишь с 1787 года, расцвет же его относится к 1790 году, году страстной любви графа Николая Петровича к крепостной актрисе его театра Параше Ковалевой (а по сцене Жемчуговой, как назвал ее сам граф).

Но прежде чем говорить об этой знаменитой красавице (род. в 1758 г.), дочери крепостного кузнеца Ивана Ковалева, сыгравшей такую большую роль в истории Шереметевского театра, посмотрим сначала на характерные черты из быта товарищей по искусству Параши. (Их было изрядное количество: состав труппы, вместе со специальными портными и парикмахерами, доходил до 230 человек).

В штате театральных педагогов состояли: знаменитый актер Дмитревский, танцмейстер Соломони, Козелли, Шушерин и Сандунов.

Как передает П. Бессонов — биограф Жемчуговой, — недалеко от здания театра находились так называемые «службы», где были размещены особо музыканты и певчие. Равным образом особо были помещены и крепостные актеры, из которых славились Петр Петров и Чуханов. Танцовщицы жили тоже отдельно. Наконец, особенное место занимали актрисы (называвшиеся комедиантками) и «певицы».

Хуже всех почему-то было положение танцовщиц, которых держали, что называется, в черном теле: не только не лакомили карасями из графских прудов (как «комедианток»), но даже и дров из графских лесов им перепадало так мало, что в балетном «корпусе» было почти неизменно холодно и лишь в случае болезни той или другой крепостной нимфы можно было особо испрашивать дозволения протопить неприветливый «корпус».

И разумеется, не в эту спартанскую обитель поме-

стил граф Николай Петрович нежную Парашу, когда, очарованный ее необыкновенною красотою и голосом, взял будущую знаменитость из ее отцовского дома, для посвящения в «жрицы Мельпомены».

С этого дня для Параши началась совершенно новая жизнь. Ее красота, ум и талант сразу выделили ее из числа обычных графских фавориток, сменявшихся чуть не каждый день. Первый раз в своей жизни, граф безумно полюбил, и любовь его росла с каждым днем. В лучшем флигеле, где жили настоящие комедиантки, на привелигированном положении, поселил он свою «пассию», окружив ее усердною заботою и ревностью к делу ее скорейшего образования и воспитания. К Параше были приставлены лучшие учителя, как русские, так и иностранные, причем обучение сценическому искусству было поручено артистке Г. В. Шлыковой, оставшейся неизменным другом Параши до гроба. И старания графа привели скоро к вожделенному результату: Параша стала лучшим украшением Кусковской сцены.

Уже 1 августа 1790 г. она проявила весь блеск своего сценического обаяния, в великолепном балете «Инеса ди-Кастро» (Нинет а-ла-Кур), а вскоре неподражаемо воплотила роль Элиана в «Самнитских браках», где, согласно театральному обычаю XVIII века, выступила не в классических доспехах древнего Рима, а в сверкающем рыцарском наряде средних веков. В этой роли ее видели впоследствии император Павел I, австрийский император Иосиф II, король Станислав Понятовский, эрцгерцог Карл, многие знатные принцы и высокопоставленные особы.

Граф жил с Парашей в так называемом Новом доме, построенном наискосок от театра. Единственная дорога, которую знала знаменитая актриса, была дорога в театр да в сад. Девять лет, — с 1790 г., когда был построен этот дом, по 1799 г. влюбленные жили здесь в тиши и уединении, предаваясь всею душою занятиям драматическим искусством.

Но оставаться в Кускове скоро стало для них очень тягостно: всевозможные намеки, завистливые взгляды и сплетни не могли, конечно, не омрачать огромного

счастья их любви. Граф, видя огорчение возлюбленной, распорядился, наконец, об отъезде в Останкино. Кусковский театр был запечатан и, после пятнадцатилетнего своего процветания, покинут.

На новом месте знаменитая артистка почувствовала себя и свободнее, и веселее; вскоре после их отъезда в Останкино сюда была перевезена вся кусковская труппа и, с еще большим блеском, возобновились театральные спектакли, ставшие новыми триумфами Жемчуговой.

Какова была рама, в которой выступала эта крепостная артистка, говорит одно имя гениального Гонзаго — декоратора Шереметевского театра; каковы были наряды самой героини, можно судить по тому, что одних бриллиантов на ней было иногда до ста тысяч рублей; какова была публика, мы уже упоминали. Но теперь не только как с актрисой, но уже как с хозяйкой дома считался с Прасковьей Ивановной сам император Павел I, как бы признавая своим милостивым обхождением «совершившийся факт». Вскоре же, с «аппробации и благословения» московского митрополита Платона, граф вступил с Прасковьей Ивановной в законный брак. Это случилось в ноябре 1800 году.

Недолго, однако, длилось счастье молодых: 3-го февраля 1803 г. у графа родился сын Димитрий, а 23-го февраля того же года она скончалась...

На вечной меди граф начертал такие строки по-французски: —

> Je vois son ombre attendrie
> Errer autour de ce séjour,
> J'approche — mais bientôt cette image chérie
> Me rend à ma douleur en fuyant sans retour.

В своем завещательном письме сыну граф Н. П. Шереметев так объясняет, словно оправдываясь, свою необычайную женитьбу:

«Я питал к ней чувства самые нежные, самые страстные. Долгое время наблюдал свойства и качества ее, и нашел украшенный добродетелью разум, искренность,

человеколюбие, постоянство, верность, нашел в ней привязанность ко святой вере и усерднейшее богопочитание. Сии качества пленили меня больше, нежели красота ее, ибо они сильнее всех прелестей и чрезвычайно редки»...

И граф не сумел долго прожить без обожаемой супруги: 2-го января 1809 г. Москва, а с нею и вся театральная Россия потеряли, с кончиной графа Николая Петровича, своего настоящего ценителя.

Как писал об этом князь И. М. Долгорукий (известный поэт), —

Театр волшебный подломился,
Хохлы в нем опер не дают,
Параши голос прекратился,
Князья в ладоши ей не бьют;
Умолкли нежной груди звуки
И «Крез Меньшой» скончался в скуке.

Но, «подломившись», Шереметевский театр не прошел бесследно в истории нашего сценического искусства: безукоризненно, по тогдашним временам, постановкою всего дела этот театр вызвал кругом многочисленные подражания, заставив многих дворян пробудить, в нашей крепостной массе, те дремавшие в ней артистические силы, которым Бог весть еще когда суждено было бы заявить о себе.

Едва закатилась звезда Жемчуговой, как на смену ей крепостная среда дала театралам того времени новую жемчужину русской сцены — Екатерину Семеновну Семенову.

Интересно отметить знаменательную дату — 3 февраля 1803 г. — день, когда смертельно занемогла Жемчугова и день дебюта Семеновой в комедии «Нанина» Вольтера.

Как сообщает один из лучших биографов Семеновой — А. Н. Сиротинин, родители знаменитой вскоре артистки, крепостные смоленского помещика Путяты,

«были подарены им впоследствии одному учителю кадетского корпуса, Прохору Ивановичу Жданову, в благодарность за воспитание сына. Отца звали Семеном, а мать Дарьей. Мать Екатерины Семеновны была подарена Жданову еще девушкой, но потом, когда она забеременила от своего нового барина, ее выдали замуж за Семена и от этого-то брака и родилась 7 ноября 1786 г. «богиня», которая, по словам Ф. В. Булгарина, сходила с Олимпа на землю только в необыкновенных случаях, когда страсть надлежало возвысить до героизма».

В жребии Семеновой было много общего со жребием Жемчуговой, которую она с лихвою заменила тогдашним театралам. И та, и другая крепостные красавицы, рано замеченные вельможами «арбитрами» сцены, одинаково рано прославились; обе приводили в трепетный восторг высоких посетителей их представлений: обе были избалованы титулованными покровителями и вышли за них замуж; обе, наконец, несмотря на всю прелесть их дарования, не создали «школы», оставив, однако, по себе неумирающую память.

Подробней говорить о Семеновой, этой ярчайшей «героине» нашей классической трагедии, мы не будем по той простой причине, что творческая жизнь ее, освобожденная, в ранней молодости, от крепостных уз, не являет тем самым подлинного предмета настоящей главы.

Вернемся к артистам бывшим продолжительное время в крепостной зависимости.

Если верить Н. Бочарову (автору «Москва и москвичи»), в одной Москве, на рубеже XVIII-XIX вв., насчитывалось около 15 частных театров, при 160 актерах и актрисах, крепостных, в подавляющем количестве, и 226 музыкантов и певчих такого же происхождения. Особенной известностью, кроме упомянутых уже нами, пользовались театры И. Я. Блудова, А. И. Давыдова, графа З. Г. Чернышева, Н. Н. Демидова, И. К. Замятина, А. С. Степанова, князя А. И. Гагарина, графа П. С. Потемкина, графа С. С. Апраксина (где славился буфф Малахов и тенор Булахов-отец да живые олени бегавшие в опере «Диана и Эндимион»,

среди сказочной роскоши сценического убранства) и графа И. В. Гудовича, в котором, по словам М. И. Пыляева, русские артисты нашли самого ревностного покровителя: в бытность его главнокомандующим (после постройки Большого театра) им были увеличены оклады и даны актерам многие льготы.

Нелишне будет заметить, что, в глазах людей того времени, свобода и искусство не вполне вязались друг с другом. Так, в 1777 году, И. П. Елагин — «главный директор над спектаклями и музыкой придворной» — писал Екатерине II: «Театральные люди тогда только повинуются и почитают не только директора, но и антрепренера, когда они уверены, что часть их от него одного зависит, что чрез него одного и честолюбию и корыстолюбию их удовлетворение быть может»... Театральные же таланты никогда сами между собою великого ничего не сделают, ибо духа согласия в них никогда не бывает, малое что-нибудь из общей корысти сделают, но большого спектакля без управляющего ими составить не могут».

Директор императорских театров Гедеонов просил, в 1848 г., князя Волконского ходатайствовать о запрещении «Полицейским ведомостям» касаться театра, так как в одном из фельетонов критик слишком расхвалил Л. Никулину-Косицкую (бывшую крепостную). «Подобные безмерные похвалы, — говорит Гедеонов, — вредны... ибо дают повод артисту увлекаться ими и думать, что они не должны идти далее в своем старании»...

В противоположность столичным, провинциальные крепостные театры отличались, в описываемую эпоху, крайней примитивностью. — Исключительно доморощенный характер между ними носил, в конце XVIII в., например, театр князя Грузинского, в Алатырском уезде, Симбирской губернии (где играли еще две труппы крепостных: Татищевская и Ермоловская). Вот между прочим характерные подробности о представлениях в этом театре, сообщаемые одним из алатырских старожилов того времени:

«Когда занавес поднимется, выдет сбоку красавица Дуняша — ткача дочь, волосы наверх подобраны, напудрены, цветами изукрашены, на щеках мушки нале-

плены, сама в помпадуре на фижмах, в руке посох пастушечий с алыми и голубыми лентами. Станет князя виршами поздравлять, и когда Дуня отчитает, Параша подойдет, псаря дочь. Эта пастушком наряжена, в пудре, в штанах и в камзоле. И станут Параша с Дунькой виршами про любовь да про овечек разговаривать; сядут рядом и обнимутся. Недели по четыре девок бывало тем виршам с голосу Семен Титыч, сочинитель, учил: были неграмотны. Долго бывало маются, сердешные, да как раз пяток их для понятия выдерут, выучат твердо[10]... Андрюшку поваренка сверху на веревках спустят; бога-Феба он представляет, в алом кафтане, в голубых штанах, с золотыми блестками. В руке доска прорезная, золотой бумагой оклеена, прозывается лирой, вкруг головы у Андрюшки золоченые проволоки натыканы, в роде сияния. С Андрюшкой девять девок на веревках бывало спустят; напудрены все, в белых робронах; у каждой в руках нужная вещь: у одной скрипка, у другой святочная харя, у третьей зрительная труба. Под музыку стихи пропоют, князю венок подадут, и такой пасторалью все утешены»[11].

Такой же приблизительно характер носили представления крепостных и в некоторых пензенских театрах.

Их было три: Горихвостова, Гр. Вас. Гладкова и Вас. Ив. Кожина. Наилучшим считался театр Кожина, «которому удалось где-то нанять вольного актера Грузинова, который препорядочно знал свое дело, — вспоминает Ф. Ф. Вигель, — да и между девками нашлась одна, Дуняша, у которой невзначай был природный талант. Жена его, помня, как в Смольном сама госпожа Лафон учила ее играть Гофолию, преподавала свои наставления, кои в настоящем случае... были бесполезны... Эту труппу называли губернаторской, ибо мой отец действительно ей покровительствовал и для ее представлений выпросил у предводителей пребольшую

[10] Подобного рода доморощенное представление «театральных девок», вышколенных розгами, изображено П. П. Гнедичем, в его пьесе «Разгром», и отчасти Юрием Беляевым, в пьесе «Псиша».

[11] См. М. И. Пыляев «Полубарские затеи» и мою книгу «Крепостные актеры».

залу дворянского собрания, исключая выборов почти всегда пустую. Завелось, чтобы туда ездили (разумеется за деньги) люди лучшего тона, какия бы ни были их политические мнения. К Г.-же (Гладкову) в партер ходила одна чернь, а в ложи ездила зевать злейшая оппозиция, к которой однако же он сам отнюдь не принадлежал».

Несмотря на примитивность постановки дела в провинциальных театрах и крупные художественные недочеты исполнения многих крепостных трупп, владельцы их гордились ими как ничем другим. «Это всё мои дворовые ребята!» — радостно кричал какой-то помещик зрителям, в наиболее удачный момент представления. И, в сущности говоря, было чем хвастать: превращение «сиволапого мужика» в какого-нибудь герцога, манерно выражающего свои чувства стихами, дело нелегкое. И явственность плодов своих как ни как, а просветительных начинаний, разумеется не могла не наполнять гордостью душу виновника такой культурной метаморфозы.

Некоторые из помещиков даже предпочитали свои маленькие театры большим общественным и были среди них такие, которые не разлучались с предметом своей гордости, даже отправляясь в большой театральный город. Впрочем зачастую это вытекало из безграничного тщеславия. Так, например, богач А. А. Кологривов, наезжавший в 20-х годах в Петербург, неизменно с собственным оркестром, актерами и певчими, объяснял эту роскошь следующим образом: — «У меня на сцене, как я приду посмотреть, все актеры и певчие раскланиваются, и я им раскланиваюсь. К вам же придешь в театр, никто меня знать не хочет и не кланяется»[12]...

Уже в царствование Павла I домашние театры до того размножились, что правительству пришлось выработать специальные для них постановления. (См., напр., «высочайший рескрипт» 1797 г. главнокомандую-

[12] См. о Кологривове в «Записках» академика Солнцева.

щему Москвы князю Ю. В. Долгорукому, в коем предписывается обязательное присутствие на спектакле частного пристава). Эти постановления были вызваны отчасти теми вольностями, на сценах барских театров, которые нередко выходили из границ элементарного приличия.

Случалось, например, что крепостных артисток их хозяева заставляли превращаться из жриц Мельпомены в жриц Афродиты. Доходило до того, что, на некоторых помещичьих сценах, как, например, в театре князя Н. Б. Юсупова, крепостных артисток заставляли плясать нагими, перед многолюдной публикой[13]. В «Потревоженных тенях» С. Атава (Терпигорев) рисует нам другое возмутительное «представление» подобных жертв прихоти помещика. Еще нагляднее описывает Г. А. Мачтет («И один в поле воин») панские развлечения в Западном крае, состоявшие иногда в том, что крепостных девушек раздевали донага и заставляли изображать в таком виде статуй. «Они сначала понятно упрямились и ревели, — говорит Г. А. Мачтет, — но угрозы быть высеченными скоро заставили их утереть слезы и принять соответственные позы». О такой же профанации стыда повествует и Д. Л. Мордовцев («Накануне воли»). Далее, как справедливо замечает В. И. Семевский, человеческое чувство, которое могло бы развиться, под влиянием изучения сценического искусства, сплошь и рядом попиралось самым безжалостным образом, и актрисы должны были, по воле барина, расточать свои ласки, а не то составлять его гарем. Под сентиментальным пером князя Шаликова (автора «Путешествие в Малороссию») подобный гарем с крепостными артистками превращается в чудесный «Остров любви», с лабиринтом, куда проводят гостей «амуры» и «терпсихорины нимфы», причем кн. Шаликов достаточно прозрачно намекает и на свои любовные успехи среди крепостных нимф этого «Острова любви». Особенно же тягостное впечатление от такого рода помещичьего произвола выносится при чтении «Воспоминаний» Ф. Ф. Вигеля, которому довелось познакомиться

[13] См. статью С. П. Мельгунова «Дворянин и раб на рубеже XIX века» («Великая Реформа», изд. Т-ва И. Д. Сытина).

с крепостной труппой некоего гвардии прапорщика П. В. Есипова.

У этого старого холостяка, в селе Юматове, Казанской губернии, был собственный театр «с принадлежащими к нему декорациями, из вольнонаемных иностранцев и из собственных своих людей, актеров и актрис». Представлялись, в этом театре «комедии, оперы, трагедии и прочие пиесы». Был у этого прапорщика и театр в Казани.

«Театр пребольшущий, деревянный, посреди одной из ее площадей, но летом на нем не играли», — пишет Вигель. — Содержатель его, Петр Васильевич Е., был один из тех русских дворян, ушибленных театром, которые им же потом лечились. Он жил тогда в деревне, верстах в сорока от Казани... Предуведомленный о нашем нашествии, хозяин... встретил нас на крыльце с музыкой и пением. Через полчаса мы были уже за ужином... Я знал, что дамы его не посещают и крайне удивился, увидев с дюжину довольно нарядных женщин, которые что-то больно почтительно обошлись с губернатором: всё это были Фени, Матреши, Ариши, крепостные актрисы хозяйской труппы. Я еще более изумился, когда они пошли с нами к столу и когда, в противность тогдашнего обычая, чтобы женщины садились все на одной стороне, они разместились между нами, так что я очутился промеж двух красавиц. Я очень проголодался; стол был заставлен блюдами и обставлен бутылками... Настойчивые приглашения (пить) сопровождались горячими лобзаниями дев с припевами: «Обнимай сосед соседа, поцелуй сосед соседа, подливай сосед соседу»... Когда кончился ужин, я с любопытством ожидал, какому новому обряду нас подвергнут. Самому простому: исключая губернатора и Б., которым отвели особые комнаты, проводили нас всех в пространную горницу, род пустой залы, и пожелали нам доброй ночи».

На следующий день, после того, как гости переночевали на грязных постелях, отнятых у актеров и актрис, Вигель присутствовал на представлении популярной в то время оперы Моцарта «Редкая вещь», где те же

крепостные «играли и пели, как все тогдашние провинциальные актеры, не хуже и не лучше».

Театр П. В. Есипова, в Казани, просуществовал до 1814 года. Из его артисток прославилась Фекла Аникиева, «первая любовница в трагедиях, драмах, комедиях и операх».

«Феклуша», — говорит, в своих воспоминаниях Аксаков об Аникиевой 2-ой, — была не хороша собой, но со сцены казалась красавицей; она имела черные, выразительные глаза, а вечером освещение, белила и румяна доканчивали остальное. В ее игре было много естественности и неподдельного чувства»...

Каждый раз, как только Феклуша появлялась на сцене, ее встречал гром аплодисментов, и к ее ногам летели кошельки (тогдашний способ выражать свои восторги). Когда она исчезла неожиданно, пленившись бедным почтовым чиновником, гнев Есипова не знал пределов... Ее удалось разыскать; но оказалось, что она уже замужем. Она не избежала бы самого строгого наказания, если бы за нее не заступилось всё казанское общество, упросившее Есипова пощадить всеобщую любимицу.

Де Пассенанс, долго живший в России, в конце XVIII в. и в начале XIX, рассказывает, в своей книге «Россия и рабство», что горничные и служанки некоего помещика Б. делались, в случае надобности, актрисами, золотошвейками и пр. «Они в одно и то же время, — продолжает Де Пассенанс, — его (г-на Б.) наложницы, кормилицы и няньки детей, рожденных ими от барина. Я часто присутствовал при его театральных представлениях. Музыканты являлись в оркестр, одетые в различные костюмы, соответственно ролям, которые они должны были играть, и, как только по свистку подымался занавес, они бросали свои фаготы, литавры, скрипку, контрабас, чтобы сменить их на скипетр Мельпомены, маску Талии и лиру Орфея; а утром эти же люди работали стругом, лопатою и веником. Особенно уморительно было видеть, как г. Б., во время представления, в халате и ночном колпаке, величественно прогуливался между кулисами, подбадривая словами и жестами своих крепостных актеров».

Когда помещик Б. отправлялся в другое свое имение, за ним ехало не менее 20 кибиток, с его наложницами, актрисами, танцовщицами, поварами и пр. На каждой станции раскидывали огромную палатку где помещался барин, со своими наложницами, а в другой 20 человек увеселяли его пением во время обеда.

Акварель из альбома Хампельис[14] дает нам такую картину «вояжа» помещика, со своим театрально-крепостным гаремом: сам он, в картузе и с трубкой, франтовски одетый, но с распахнутой догола грудью, сидит верхом на красивом белом коне; сзади него, на том же коне, сидит, как и помещик, верхом простоволосая «девка», в алом сарафане; она лихо подбоченилась левой рукой и, повидимому, свистит; впереди две босоногих плясуньи, из коих одна в синем сарафане, а другая в нелепом подоткнутом французском платье, напоминающем моду XVIII века; «антраша» последней оголяет одну из ее толстых ног выше колена. Сзади следует поющий хор других «девок», числом 7, в красных и синих сарафанах, кроме одной — центральной — одетой в голубое платье XVIII в., с зеленым галстуком на шее декольтэ; костюм ее, гитара в руках, на алой ленте, и «господская» прическа не оставляют сомнения в принадлежности «красавицы» к крепостным жрицам Мельпомены, а ее босоногость и приплясыванье дают основание полагать, что крепостной балет не всегда пользовался трико, в угоду барину.

Разумеется, там, где помещик «третировал» своих «комедианток», как гаремных невольниц, сценическое искусство не создавало любой из них привилегированного, сравнительно с простой крепостной «девкой», положения, как это было у подлинных ценителей искусства среди помещиков. Скорей наоборот! — именно благодаря искусству, они чаще подвергали себя риску вызвать, за малейшую оплошность, суровую кару хозяина. Тому же помещику Б., как передает Де Пассенанс, не понравилась однажды игра главной актрисы, изображавшей Дидону (в опере того же названия); он

[14] Акварель эта воспроизведена в красках на отдельном листе в 1-м томе «Великой Реформы», в издании И. Д. Сытина, под названием «Гарем помещика».

вбежал на сцену и, при всей публике, отвесил тяжелую оплеуху жертве своей низьменной страсти, вскричав: «Я говорил, что поймаю тебя на этом! После представления отправляйся на конюшню за наградой, которая тебя ждет!» И несчастная Дидона, поморщившись от боли, вновь вошла в свою роль как ни в чем не бывало, хотя и прекрасно знала, что, доведя роль до конца, получит гонорар, позорность которого кажется, в наше время, чудовищной.

Однако, в то «доброе старое время» палки и розги, как свидетельствуют современники, вызывали несколько иное, чем в наше время, отношение и, выражаясь словами А. С. Гацисского (см. его «Нижегородский театр»), «никому не были в диковинку».

Не была в то время «в диковинку» и продажа крепостных людей отдельно от земли, семьями или по одиночке, — продажа, вызывающая, в наше время, исключительно жуткое чувство в тех случаях, когда объектом ее являлся артист или артистка, стало быть личность, особо одаренная и потому, казалось бы, особенно страдавшая от подобного произвола.

Но таковы были нравы, таков был обычай, возмущавший десяток «Радищевых» и оставлявший равнодушными миллионы «Ивановых» того времени.

«Продажа помещиками крепостных, — говорит Е. Н. Опочинин, — была в то время самой обыденной коммерческой сделкой. За людей, знавших какое-либо ремесло или искусство, платили, конечно, дороже, чем за обыкновенных крестьян. Наиболее высоко ценились люди, обученные какому-нибудь художеству: живописцы, актеры и музыканты, особенно последние»[15].

С юридическими подробностями договоров купли-продажи крепостных артистов знакомит нас особенно обстоятельно книга князя А. Л. Голицына «Из прошлого, материалы для истории крепостных помещичьих театров, в Орловской губернии» (Орел, 1901 г.). Здесь при-

[15] «Театральная Старина», Москва 1902 г.

водится между прочим случай продажи, в 1805 году, помещицей Л. П. Чертковой прапорщику А. Д. Юрасовскому, за 37.000 р. ассигнациями, «крепостного музыкального хора, преизрядно обученного музыке, образованного в искусстве сем отменными, выписанными из чужих краев, сведущими в своем деле музыкальными регентами, всего 44 крепостных музыканта с их жены, дети и семействы, а всего-навсего с мелочью 98 человек, из них 64 мужска и 34 женска полу, в том числе старики, дети, музыкальные инструменты, пиэсы и прочие принадлежности».

Как видно из договорного условия продавались эти люди не только как музыкальные, но и как театральные исполнители: в поименном списке оркестра, например, отмечается «отменная, зело способная, на всякие антраша, дансерка, поведения крайне похвального и окромя всего того лица весьма приятного»; упомянуто, в том же списке, и о том, кто «умеет изрядно шить, мыть белье и трухмалить». При этом Л. П. Черткова «не в ответе», «коли из поименованных выше 98 крепостных людей убыль какая учинитца, от каких ни на есть смертных случаев или убийств, но «коли у сих крепостных людей приплот какой окажется», она не имеет права «удерживать приплот сей у себя в свою пользу, а также и доплаты за ниво ничего не полагаетца».

Нередко крепостных артистов приобретала и дирекция императорских театров. Одно из первых таких приобретений имело место в 1800 году. Объектом его явилась балетная труппа «знаменитого» Екатерининского фаворита Семена Гавриловича Зорича, подвизавшаяся в Шкловском «Эрмитаже».

К сожалению, история нам оставила незначительные данные о театральных представлениях этого Екатерининского фаворита. Известно только, что техническое оборудование театра Зорича должно было быть на большой высоте, если, в спектакле, данном им в честь Екатерины II, декорации менялись до 70-ти раз. После смерти Зорича и ликвидации его имущества сводный брат покойного Д. Г. Наранчич предложил дирекции императорских театров приобрести шклов-

ских «тансеров и тансерок». В ту эпоху директором императорских зрелищ был известный А. Л. Нарышкин. Он командировал в Шклов балетмейстера Вальберга, который выбрал «восемь человек мужска и шесть человек женска пола», очевидно наиболее пригодных для дирекции. Все они были определены на службу дирекции, за жалованье 200 рублей в год каждому, сверх того квартира, дрова и «на постройку платья» от 10 до 20 рублей. Из числа этих «тансерок» сравнительно прославилась Екатерина Азаревичева, пленявшая публику в Павловское царствование.

Более подробные сведения, о купле-продаже дирекцией императорских театров помещичьих артистов, дошли до нас относительно знаменитой, в то время Столыпинской труппы. Дело было так: после пожара, в 1805 году, Петровского театра, дирекция его получила высочайшее разрешение на постройку в Москве нового театрального здания. Во время этой постройки домовладелец Пашков устроил в своем доме (на углу Знаменки и Моховой) залу-сцену, куда, вместе с вольнонаемными, была приглашена труппа А. Е. Столыпина, числом 70 крепостных артистов. Когда владелец их собрался продать их, актеры выбрали из своей среды старшину, который от лица всей труппы подал императору Александру I прошение, в коем было сказано: «Слезы несчастных никогда не отвергались милосерднейшим отцом, неужель божественная его душа не внемлет стону нашему. Узнав, что господин наш, Алексей Емельянович Столыпин, нас продает, осмелились пасть к стопам милосерднейшего государя и молить, да щедротами его искупит нас и даст новую жизнь тем, кои имеют уже счастие находиться в императорской службе при Московском театре. Благодарность будет услышана Создателем Вселенной и Он воздаст спасителю их».

Такие выражения, как «слезы несчастных» и «стон» этих крепостных актеров, которым судьба грозила разлукой с императорской сценой, достаточно красноречиво говорят о преимуществах службы, коими пользовались они на этой сцене, сравнительно с частной. И это, несмотря на то, что крепостные отнюдь не были при-

равнены к свободным артистам, в смысле обращения с ними, — не говоря уже о том, что на афишах перед их фамилиями пропускали буквы Г. (господин или госпожа), с ними продолжали обращаться «отечески», а именно — как говорит С. П. Жихарев в «Записках современника» — «когда они зашибаются, что случается нередко, то им делают выговор особого рода». «Какого рода выговор, — замечает И. Н. Игнатов, — видно хотя бы из письма того же Жихарева (от 18 октября 1805 г.), обещающего рассказать «историю о том, отчего из двух актрис, сестер Лисицыных, старшая сделалась госпожею Бутенброк и почему она перед самым венчанием была высечена розгами».

Но возвратимся к «слезному прошению» столыпинских актеров. Оно было препровождено, через статс-секретаря князя Голицына, к обер-камергеру А. А. Нарышкину, который не замедлил доложить императору о продаже Столыпиным своей труппы и оркестра музыкантов за 42.000 рублей, каковую цену, по его мнению, можно признать умеренной. Император, однако, нашел цену слишком высокой и повелел директору театров склонить продавца к уступке... А. Е. Столыпин скинул 10.000 рублей и его труппа была таким образом приобретена по высочайшему повелению за 32.000 рублей.

Приблизительно в это же самое время, — как сообщает М. И. Семевский, — были проданы гуртом в казну до тридцати лиц обоего пола, составлявших труппу Бахметева. В документе купли-продажи этих лиц, рядом с именами актеров и актрис было означено их «амплуа». И все эти «благородные отцы», «резонеры», «первые любовницы и любовники», «простаки и простушки» были проданы помещиком за 30.000 ассигнациями.

Бывало и так, — отмечает Н. В. Дризен, — что живой товар продавался в рассрочку. Подобный случай произошел с крепостным человеком Дм. Ив. Киселева — Иваном Перелецким, по профессии музыкантом, купленным в 1811 году дирекцией императорских театров за 2.000 рублей, с рассрочкою по 500 рублей ежегодно.

В общем надо признать, что время между 1806 и

1827 годами особенно богато приобретениями дирекцией императорских театров крепостных актеров у помещиков. Можно сказать, что наиболее видные представители русской знати числились среди продавцов «артистических душ». У Столыпина, как уже говорилось, куплена целая труппа; у князя Демидова куплен актер Степан Мочалов, отец знаменитого трагика; у действ. камергера кн. Волконского — актеры Пруссаков и Михайло Зубов; у действ. статского советника Салтыкова — актер Василий Воеводин; у генерал-поручика Загряжского — танцоры Марк Барков и Петр Велеусов, а также дочь Баркова «дансёрка» Аграфена и др.

Цены «артистическим душам» владельцы их заламывали, по тогдашним временам, баснословные. Так, Де Пассенанс, в своей книге «Россия и рабство» говорит, между прочим, об актрисе, купленной за 5.000 рублей, — цену, сравнительно с которой должна показаться скромной цена, запрошенная А. Е. Столыпиным за каждую из своих актрис (в среднем по 600 рублей за душу). Граф Каменский (о театре которого речь впереди) приобрел от помещика Офросимова крепостных его артистов мужа и жену, с шестилетней дочерью, мастерски танцовавшей «качучу» и «тампет», за целую деревню в 250 душ. Крепостной актер-поэт рязанского предводителя дворянства Д. Н. Маслова, Иван Сибиряков, ценился своим владельцем в 10.000 рублей и именно эту сумму заявил в 1818 году Н. Маслов графу М. А. Милорадовичу, когда последний принял участие в хлопотах по освобождению Сибирякова от крепостной зависимости. Этому И. С. Сибирякову, кстати заметить, обязан своим возникновением Рязанский театр, коего директором стал барин Сибиряков.

Сплошь и рядом крепостные актеры играли гораздо лучше вольных, о чем говорит пресса того времени. Вот, например, выдержка из статьи «Театральный феномен» некоего Ш., помещенной в № 13-м «Журнала драматического на 1811 год».

«...Итак является, без всяких предварительных знаков, на горизонт искусства театрального, феномен, достойный особенного внимания. Петр Андреянович Позняков приглашает к себе в спектакль московскую публику — и московская публика удивилась, нашедши сей спектакль совершенным или почти совершенным во всех частях. Играют одни крепостные люди — но как играют? Несравненно лучше многих вольных артистов, которые посещают хорошие общества, для которых открыто блестящее поприще славы и пр., и пр. Две актрисы и буфф такие, каких я не видывал на оперической сцене Московского театра... Одна из них — та, которая представляет живую, ветреную, привязанную к веселостям и забавам светскую женщину — прелестна до чрезвычайности! Но буфф, на котором основывается комическая опера, имеет все качества своего характера... Опера, которую видел я, была «Школа ревнивых». Сия большая италиянская опера... требует беспрестанной игры многих актеров, не движущихся только машин, но действующих с интересом и умеющих танцовать и довольно знания в музыке, расположенной с особенной трудностью; несмотря на всё это, не было ни в чем, ни против чего ни малейшей погрешности... Хвала, хвала почтенному хозяину!»

Этого «почтенного хозяина», как известно, и имел в виду Грибоедов, при создании, быть может, незаслуженно-насмешливых строк в роли Чацкого:

А наше солнышко, наш клад?
На лбу написано: театр и маскарад;
Дом зеленью расписан в виде рощи;
Сам толст, его артисты тощи...
На бале, помните, открыли мы вдвоем
За ширмами, в одной из комнат посекретней,
Был спрятан человек и щелкал соловьем —
Певец зимой погоды летней[16].

Между тем театр генерал-майора и кавалера Познякова был одним из лучших театров Москвы первого

[16] В «Выдержках из старой записной книжки» («Русский Архив» 1873 г. № 10) есть указание, что у Познякова был бородач-садовник, который, во время бала, в тени померанцевых деревьев, щелкал соловьем.

десятилетия XIX века. Н. Полевой говорит, что «будучи страстным охотником до театра, Позняков жил по-барски и имел свою труппу, из которой вышли многие актеры с дарованием». Спектакли у него ставил известный актер-режиссер Сандунов, а актрис учила жена Сандунова, знаменитая «оперическая» актриса, которая спорила в славе с Фелис-Андрие...

Эти и другие восторженные отзывы относятся к 1811 году, — году расцвета Позняковского театра, — а в следующем году, 1812-м, на тех же «крепостных» подмостках увеселяли армию Наполеона французские актеры — «свободные граждане», для которых г. Боссэ — генерал французской армии — приспособил, оштукатурил, выбелил и всячески украсил полуразрушенный театр П. А. Познякова.

До нас дошла афиша лишь одного из спектаклей, в этом театре, в бытность Наполеона в Москве, а именно афиша спектакля 7-го октября (25 сентября), в конце которой значится: «La salle du spectacle est dans la Grande Nikitski, maison de Posniakoff» (спектакль в доме Познякова, на Большой Никитской).

Через неделю после этого спектакля — 15 октября 1812 года — Наполеон подписал, в Кремле, среди Москвы, объятой пламенем, свой известный декрет о парижском театре «La Comédie Française», регламентировавший окончательно его организацию, администрацию, распределение «амплуа», составление репертуара, отчетности, статут «Литературного комитета» и службу полицейской охраны.

После изгнания Наполеона Москва лишь через год — к концу 1813 года — стала подумывать о забытых ею увеселениях, и с ноября этого года, в утешение москвичей, открылся ряд спектаклей русской драмы (дававшихся, на первых порах, в пользу «бедных» города Москвы) частной труппой, причем для места представлений был избран всё тот же, уцелевший, хоть и не избегший хищничества французской гвардии, «славный» театр генерал-майора и кавалера Петра Андреяновича Познякова.

Наряду с Позняковским театром славился в Москве, в царствование Александра I, еще Дурасовский театр, резиденцией коего было имение Люблино, а наравне с ним — театр князя Хованского, можно сказать «барский», в полном смысле этого слова, где ставились, по преимуществу, оперы и балеты.

К сожалению мы не располагаем многими данными об этих прекрасных, по отзывам современников, театрах, состязавшихся в роскоши своих постановок. Зато в наших руках достаточно и любопытных, и поучительных подробностей о двух других достопримечательных крепостных театрах той же Александровской эпохи: о театре графа Каменского.

Сведения о театре кн. Шаховского восходят еще к концу XVIII столетия, когда князь Николай Григорьевич «держал» театр в своем ардатовском имении, в селе Юсупове, и лишь изредка привозил свою актерскую «команду» на показ москвичам.

С 1798 года, когда князь окончательно обосновался в Нижнем-Новгороде и обратил свой домашний театр в публичный, его крепостная труппа уже стала предметом оживленных толков, пересудов и анекдотов. Так, подсмеиваясь над бравым полковником, в чине которого был князь Шаховской, рассказывали, что он был беспримерным цензором своей эпохи и вычеркивал из пьес решительно всё, что напоминало двусмысленность. Мало того, — и в самой труппе он ввел «монастырскую» дисциплину, требуя благопристойности не только в жизни, но и на сцене, где, под страхом наказания, актерам запрещалось дотрагиваться до тела актрис, во избежание чего они были принуждены находиться друг от друга на расстоянии аршина, и даже тогда, когда, по ходу пьесы, актриса должна была падать в обморок, ее партнер лишь примерно смел ее поддерживать.

С другой стороны, немало смешило современников князя то обстоятельство, что в деревне партер его театра набивался подневольной публикой, то есть крепостными же крестьянами, которые сгонялись в театр по наряду и отбывали эту повинность «бездоимочно»,

если не считать водки, отпускавшейся иногда князем этим послушным зрителям.

Летом труппа кн. Шаховского играла на ярмарке в Макарьеве, куда ежегодно перекочевывал, на июль месяц, слаженный, на скорую руку, большой досчатый сарай где были и ложи и кресла, всего на 1000 зрителей. Спектакли давались ежедневно и начинались в 8 часов вечера, причем все места всегда были заняты. Цена за вход была московская и доход театра, во время ярмарки, превышал, кажется, многим доход театра в городе.

«Театр Макарьевский, — пишет Н. Полевой в одном из писем к Ф. В. Булгарину, — был очень порядочный, если сообразить время и средства». В этом театре «премьерствовала» талантливая Вышеславцева, которую П. Д. Боборыкин помнил, как замечательную артистку, у которой была «романтическая нервность игры, какую вы видите, — пишет Боборыкин, — в старых актрисах, начавших свою карьеру в эпоху воцарения драмы». Хвалит Боборыкин и актера Г. Завидова, в труппе кн. Шаховского, говоря, что и на французских сценах мало видел актеров, в такой степени подходящих к специальности мрачного элемента драмы».

Другою знаменитостью, в этом «барском» театре, стала, со временем, Настасья Ивановна Пиунова — крепостная актриса на трагические роли. «Меня привезли из деревни в лаптях, — вспоминала потом эта артистка. — Было мне тогда лет десять. Вымыли меня, одели и поместили в «девичьей»... На репетицию и спектакль девиц возили в каретах и, по доставлении в театр, сажали в особую уборную, с мамками, и оттуда и выкликались на сцену режиссером; да и на самой сцене, во время репетиций, постоянно находилась другая мамушка, сиречь «сторожея». Разговаривать с мужским персоналом труппы не дозволялось. Впрочем, по достижении девицами 25-летнего возраста, князь имел обыкновение выдавать их замуж, и делалось это так: докладывается, например, князю, что вот-мол такой-то и такой-то девице уже 25 годков, то «как прикажете»? Тогда князь призывал своих артистов-мужчин, спраши-

вал, кому из них нравится которая-либо из 25-летних артисток и, узнавши, вызывал «артисток», объявляя им о таком «излиянии» и — свадьба готова!.. Князь обыкновенно сам благословлял обрученных и давал приданое, а также после свадьбы молодым назначалось и особое жалованье»...

Репертуар сего удивительного театра вырабатывался в высшей степени оригинально: до постановки пьесы на сцену кн. Шаховской не интересовался, что это за пьеса, «а всё решалось на одной из последних репетиций, когда он высказывал свою волю: «быть» или «не быть»... «Бывало, — говорит Н. И. Пиунова, — учим-учим какую-нибудь пьесу, мучаемся-мучаемся, а князю-то и не понравится... Встанет, бывало, махнет рукой, табачку из золотой табакерки шибко так нюхнет, да и скажет: «не нужно!»... Ну и начнут готовить другую пьесу»...

Чтобы крепостные актрисы умели себя держать, изображая «дам общества», их назначали поочередно на дежурство к княгине Шаховской, с которой они чуть не целый день проводили время в беседе, чтении и рукоделии. Далее, когда у князя давались балы, то на них приглашались и крепостные премьеры с премьершами («первые сюжеты»). Мужчинам-артистам не разрешалось приглашать на танцы светских дам, но мужчины-гости считали за удовольствие пройти тур вальса с крепостной артисткой.

Насколько кн. Шаховской ревниво относился к драматическому искусству своей труппы, видно, например, из такого факта: перед постановкой пьес «Горе от ума» и «Русские в Бадене», князь возил «на долгих» своих главных артистов и артисток в Москву (это из Нижнего-Новгорода!) в Императорский Московский театр и на хоры Московского Благородного собрания, во время блестящих балов, «чтобы они еще лучше могли воспринять манеры светских людей».

Об Орловском театре графа Сергея Михайловича Каменского (сына фельдмаршала) современники оста-

вили нам столь же разноречивые сведения, что и о театре князя Шаховского: похвальные отзывы чередуются с отрицательными, насмешливые — с почтительными. Подводя итог, нетрудно заметить, каких было в подавляющем количестве.

Вот как описывает театр графа Каменского граф М. Д. Бутурлин: «Театр с домом, где жил граф, и все службы занимали огромный четырехугольник, чуть ли не целый квартал на Соборной площади. Строения были все одноэтажные и деревянные, с колоннами... Внутренняя отделка была изрядная, с бенуарами, двумя ярусами лож и с райком; кресла под номерами, передние ряды дороже остальных. В этом театре могла помещаться столь же почти многочисленная публика, как в московском Апраксинском театре».

«Будучи ребенком, в сороковых годах, — рассказывает Н. С. Лесков, в «Тупейном художнике», — я помню еще огромное серое деревянное здание, с фальшивыми окнами, намалеванными сажей и охрой, и огороженное чрезвычайно длинным полуразвалившимся забором. Это и была проклятая усадьба графа Каменского; тут же был и театр».

Н. Полевой, видевший этот театр проездом через Орел, говорил, что граф Каменский «не жалел издержек на него и образовал свою прекрасную труппу, даже оперу и балет».

Как известно, этот фанатик драматического искусства, обладавший 7-ю тысячами душ крестьян, к концу жизни (1835 г.) оказался «разорившимся на театр» и его буквально не на что было похоронить.

Оно и не мудрено, если пьесы в его театре,—как утверждает И. С. Жиркевич[17], — беспрестанно менялись и с каждой новой пьесой являлись новые костюмы и великолепнейшие декорации; так, например, в «Калифе Багдадском» шелку, бархату, вышитого золотом, ковров, страусовых перьев и турецких шалей было более, чем на 30.000 рублей. «Но со всем тем, — прибавляет Жиркевич, — вся проделка походила на какую-то полоумную затею, а не на настоящий театр». Между тем

[17] См. его «Записки» эпохи 1816-1819 гг., в «Русской Старине» 1875 г.

это был один из тех крепостных театров, при котором находились не только знающие свое дело режиссеры, но и некая школа драматического искусства.

О распорядках этого театра тот же Жиркевич сообщает следующее:

«В театре для графа была устроена особая ложа и к ней примыкала галлерея, где обыкновенно сидели так называемые пансионерки, т. е. дворовые девочки, готовившиеся в актрисы и танцовщицы. Для них обязательно было посещение театра, ибо граф требовал, чтобы на другой день каждая из них продекламировала бы какой-нибудь монолог из представленной пьесы или протанцевала бы вчерашнее «па».

Далее, как в отношении своих пансионерок, так и в отношении всей своей труппы, граф Каменский был одинаково далек от поблажек.

«В ложе перед графом, — продолжает И. С. Жиркевич, — на столе лежала книга, куда он собственноручно вписывал замеченные им на сцене ошибки и упущения, а сзади его, на стене, висело несколько плеток и после всякого акта он ходил за кулисы и там делал свои расчеты с виновным, вопли которого иногда доходили до слуха зрителя. Он требовал от актеров, чтобы роль была заучена слово в слово, говорили бы без суфлера и беда бывала тому, кто запнется».

«Спектакль шел хорошо, — говорила бывшая крепостная этого театра писателю Н. С. Лескову, — потому что все мы, как каменные были, приучены и к страху, и к мучительству: что на сердце ни есть, а свое исполнение делали так, что ничего и не заметно».

Граф Каменский был типичный военный, старинного образца, и всё у него было заведено по-военному: оба хора музыкантов — бальный и роговой — каждый из 40 человек, были неизменно одеты в военную форменную одежду; все актеры жили на пайках «на общем столе», собираясь на обед и расходясь по барабану с волторной, причем никто не смел есть сидя, а непременно стоя, потому что — объяснял граф Каменский — «так будешь есть до сыта, а не до бесчувствия»; капельдинеры были одеты в особые ливрейные фраки, с разноцветными воротниками; актрисы содержались,

как пленницы, в казематах; наконец, частые телесные наказания совсем уже напоминали быт военных той эпохи.

«Когда графу, — рассказывала няня Н. С. Лескову, — приходилась по вкусу та или другая из его крепостных актрис, дарил (он) ей «камариновые серьги» — подарок и лестный, и противный. Это был первый знак особенной чести быть возведенною, на краткий миг, в одалиски владыки. За этим вскоре, а иногда и сейчас же отдавалось приказание Аркадию (тупейному художнику, т. е. парикмахеру и гримеру) убрать обреченную девушку, после театра, «в невинном виде святой Цецилией» и, во всем белом, в венке и с лилией в руках, символизованную innocence доставляли на графскую половину». — «Платье «святой Цецилии» этакое белое, просто без рукавов, а на плечах только узелками подхвачено, — терпеть мы этого убора не могли, — объясняла няня Н. С. Лескову; и ее объяснениям можно поверить, так как эта няня, бывшая крепостная гр. Каменского, славилась, в юные годы, как красавица, певшая в хорах «подпури», танцевавшая «первые па» в «Китайском огороднике», и, из любви к искусству, «знавшая все роли наглядкою».

С последней четверти столетнего существования крепостных театров, начинается оскудение этого самобытного, чисто-русского учреждения...

После трагического конца антрепризы разорившегося на ней графа Каменского мы уже не встречаем чего-либо напоминающего, по грандиозности, барскую затею «сиятельного самодура».

Крепостной театр начинает мельчать и приобретать (выражаясь вульгарно) «хамский» характер.

«Золотой век» Екатерины II, заветы которого еще бережно хранились в начале XIX столетия нашими барами, расточавшими сплошь и рядом, как свои души, так и «души» своих крепостных, во имя Искусства, — этот век, со второй четверти XIX столетия, начинает всё больше и больше отходить в область неподражаемых преданий.

Аристократический мотив затеи уступает, со временем, место коммерческому интересу, тридцатитысячная постановка какого-нибудь «Калифа Багдадского» (у гр. Каменского) становится вскоре несбыточным мифом, крепостные труппы уменьшаются в числе, равно как и в своем составе, не слышно потом о дорогих заграничных артистах, в ролях руководителей крепостных лицедеев подневольный труд актера начинает пасовать рядом с искусством свободного артиста, их начинают уже нанимать, этих «вольных», при комплектовании крепостных трупп, наконец, свободная антреприза создает непосильную конкуренцию помещичьему театру, и он, в остаток дней своих, влачит уже жалкое существование.

Как на пример крепостного режима в театре, начала его упадка, нелишне указать на пензенский театр помещика Г. В. Гладкова, «провонявшего чесноком и водкой» — по характеристике его князем П. П. Вяземским (другом Пушкина), хорошо запомнившим свое путешествие в Пензу. В этом театре Гладкова, «колыхавшемся от ветра, как тростник, ветхом и холодном», давались в одно и то же время, два представления: одно шло на сцене, другое перед сценой, где главным действующим лицом являлся сам хозяин театра Гладков. Публика, хорошо зная его привычки, следила за ним едва ли не внимательнее, чем за артистами на сцене; и это потому, что буйный хозяин, нисколько не стесняясь присутствием публики, вмешивался в диалог на сцене, с грозными криками и угрозами, называя непотрафившего лицедея дураком или скотиной, а то, бурно сорвавшись со своего места, летел стремглав на сцену чтобы чинить немедленную расправу с провинившимся актером или актрисой, посредством пощечин и зуботычин.

И это было в публичном городском театре... Поистине «свежо предание, а верится с трудом».

Если принять во внимание, что всегда театр, той или другой эпохи, отражает, в большей или меньшей мере, быт и нравы своей эпохи, — отталкивающий характер крепостного театра, в период его упадка, надо искать, однако не в его репертуаре (преимущественно

иностранном, переводном), а в самом режиме театрального управления. В этом смысле, можно смело сказать, что к крепостному театру, в ту пору, как и к нравам того времени, одинаково приложимы указания правительства Александра II, содержащиеся в «Постановлениях о всемилостивейшем даровании крепостным людям прав состояния свободных сельских обывателей», где говорится, что «непостредственные отеческие отношения помещиков к крестьянам» «уменьшились», помещичьи права попадали всё чаще и чаще «в руки людей, ищущих только собственной выгоды», добрые отношения ослабели и открылся путь «произволу, отяготительному для крестьян и неблагоприятному для их благосостояния».

Об этом крайнем произволе говорят многочисленные мемуары, из коих достаточно взять на выбор, скажем, меамуары артистки Л. П. Никулиной-Косицкой (родившейся, в крепостном состоянии, в 1829 г.) или, например, популярные некогда «Записки сельского священника» чтобы представить себе, что должны были испытывать артисты (и особенно артистки!) под неограниченной властью их собственников.

«Ведь барин-то наш хуже пса какого! — негодует одна из крепостных, в мемуарах Никулиной-Косицкой, — злодей он, ему и на каторге нет места, развратнику! Теперь нас у него десять девок; возьмет от отца и матери, станет грамоте учить, чтобы, вишь ты, на киатре играть разные штуки, а сам из девки-то всю кровь выпьет а потом замуж отдаст за какого постылого мужика... И мужики-то, и дворовые все измучены... и на охоту, и в киатр играть».

Не лучше было положение и крепостных артисток помещика Н. И-ча, о коих повествуется, в «Записках сельского священника», что утром эти артистки пели в церкви обедню, причем за каждую ошибку, в диезе или бемоле, неукоснительно награждались 25-ю ударами розог.

«Вечером эти же Саши и Даши должны были играть в домашнем театре на сцене и разыгрывать каких-нибудь княгинь и графинь. В антракте барин входил за кулисы и говорил: «Ты, Саша, не совсем

ловко выдержала роль: Графиня N.N. должна была держать себя с большим достоинством». И 15 — 20 минут антракта Саше доставались дорого: кучер порол ее с полным своим достоинством!.. Затем опять та же Саша должна была или держать себя с полным достоинством графини, или играть в водевиле и отплясывать в балете... потому что они опытом дознали, что если они не будут тотчас из-под розог вертеться, веселиться, хохотать, прыгать, то опять кучера... Они знают горьким опытом, что даже за малейший признак принужденности их будут сечь опять и сечь ужасно»...

В конечном счете, подводя итог добру и злу, имевшим место в истории крепостного театра, мы всё же должны (как ни тяжела здесь дань справедливости) придти к заключению, к какому пришел Ф. М. Достоевский, размышляя об этом театре: «вот в этих-то театрах, — говорит он в «Записках из мертвого дома», — и получилось начало нашего народного драматического искусства, которого признаки несомненны».

2

Если бы мне надлежало, в едином слове, возвеличить историческую ценность крепостного театра, — я бы не нашел, для того, лучшего слова, чем Щепкин, — имя знаменитого крепостного артиста, ставшего бессмертной славой этого театра, не только как выдающийся талант и непревзойденный мастер, но главным образом как создатель новой школы драматического искусства и основоположник — совместно с другом своим Н. В. Гоголем — чисто русского художественного театра.

Я начал историю крепостного театра с описывания достижений и триумфов незабвенной красавицы и искрящегося таланта — Прасковьи Ивановны Жемчуговой — графини Шереметьевой; я закончу столетнюю историю крепостного театра описанием достижений, в драматическом искусстве, и знаменательной, на долгий век, реформы этого искусства, произведенной Михаилом Семеновичем Щепкиным (род. в 1788 г., умер. в 1863 г.), чьим именем — Дом Щепкина — принято на-

зывать Московский Малый Театр, подобно тому, как во Франции «La Comédie Française» принято называть Дом Мольера.

Щепкин для России то же, что Тальма для Франции.

И странные бывают совпадения в истории! Роль Давиля, в комедии Делявиня «Урок старикам», почти одновременно игралась в Париже Тальмой, а в Москве — Щепкиным; тем и другим превосходно и вызывающе к мертвым театральным традициям. Ведь оба были родоначальниками новых школ!

Но еще страннее совпадение, в общественном положении, этих прославленных новаторов! — оба были сыновьями дворецких, то-есть оба были «рабского» происхождения, подобно бессмертному Квинту Росцию Галлу, — рабу-новатору в театре древнего Рима.

О Щепкине написано много; но самое ценное это то, что он сам написал о себе «Записки актера Щепкина».

Щепкин подарил Пушкину тетрадь и написал своей рукой на первой странице: «Я родился в Курской губернии, Обоянского уезда, в селе Красном, что на речке Пенке, в 1788 г.».

Исполняя просьбу поэта и других многочисленных друзей своих, Щепкин записал в этой тетради основные события своей жизни. «Простая и безыскусственная, отражающая образ автора, эта автобиография дает нам драгоценный материал и является лучшим источником для характеристики той обстановки, в которой расцвел талант большого русского актера»[18].

«Отец мой Семен Григорьевич, — пишет сын его Михаил Семенович Щепкин, — был крепостной человек графа Волькенштейна... Мать моя Марья Тимофеевна была также из крепостных, пришедшая в приданое за графиней... Крестный отец мой был пьяный лакей, а (крестная) мать — повариха... Я рос, быв утешением родителей и господ... По настоянию матери, которой слишком жаль было, что бедного ребенка учитель жестоко наказывает, отвезли меня в Кондратовку... к та-

[18] Этот отзыв принадлежит Е. С. Коц — автору книги «Крепостная интеллигенция». Изд. «Сеятель», 1926 г.

мошнему священнику отцу Дмитрию... Из всего этого времени я только и помню, что на другой день моего поступления он нещадно выпорол меня розгами... Пришло время везти меня (учиться) в Белгород. На другой день мы блыгополучно прибыли в село Красное, в резиденцию господ... Отец между разговором сказал, что... сегодня вечером будем смотреть оперу «Новое семейство», которую будут играть музыканты и певчие (графа)... Я это принял равнодушно; я не знал, что в этот вечер решится вся будущая судьба моя... (Так как граф) имел хороший оркестр музыкантов и порядочный хор певчих, то для разнообразия удовольствий основал домашний театр, чем забавлял детей, которым было от 10 до 12 лет, равно и все дворовые люди утешались этою забавою; а вместе с тем и сам граф вдвойне наслаждался своей выдумкой. Он так рассуждал, что этим доставит детям забаву, музыкантам занятие, а дворовым людям, которых разумеется было очень много, случай провести время полезнее, нежели за картами или в питейном доме... Сколько сведений приобрел я в продолжение двух суток, которые я прожил в резиденции господина моего»...

Вскоре после описанного, будучи учеником городского училища Суджи, Щепкин и сам выступил на любительской сцене.

«Женские роли, — пишет он, — назначены были учащимся девицам; но почтенные родители, сановники и супруги восстали против этого: «как, дескать, можно, чтобы наша дочь была комедианткой»... «Старуху и служанку играли мальчики, а любовницу сестра моя: — ее можно было заставить играть... Когда учитель сделал приглашение (на спектакль) городничему, то он... сделал вопрос: не будет ли в этом представлении чего-нибудь неприличного? Но когда учитель уверил, что, за исключением барыни, которая бьет свою девку башмаком, нет ничего такого, — «ну, в этом нет еще ничего предосудительного!» — сказал городничий.

Спектакль прошел удачно. Городничий перецеловал всех участников; «меня же, — объясняет Щепкин, — для отличия от прочих, согласно моему званию, погладил по голове, потрепал по щеке и позволил поцеловать

свою ручку что было знаком величайшей милости, да прибавил еще: «Ай да Щепкин! Молодец! Бойчее всех говорил; хорошо, братец, очень хорошо! Добрый слуга будешь барину!».

Когда Щепкину было лет четырнадцать, он сыграл, «на домашнем театре» своего господина графа Волькенштейна роль актера, в комедии «Опыт искусства», Степана-сбитенщика, — в опере «Сбитенщик», Филюрина, в «Несчастье от кареты», инфанта, в «Редкой вещи», и уже собирался сыграть, на той же сцене, роль Фомы, в «Новом семействе», как случай помог ему поступить в настоящий театр. Это было в Курске, в 1805 году. Запил актер Арепьев, в труппе братьев Барсовых, и Щепкин, сыграв экспромтом его роль (Андрея-почтаря, в драме «Зоя»), стал вскоре, после этого успешного дебюта, заправским актером, продолжая, однако, оставаться дворовым человеком графа Волькенштейна.

Однако, став «заправским актером», Щепкин, благодаря этому, еще не стал настоящим артистом. Превращение в такового произошло под воздействием игры князя В. П. Мещерского, крайне оригинального и тонкого любителя драматического искусства, талантливого и многосторонне образованного человека.

Будучи уже престарелым, князь В. П. Мещерский выступил однажды в Курске, в 1810 году, на домашнем спектакле у князя Голицына. Играл он скупца Солидара, в комедии Сумарокова «Приданое обманом». В отличие от всех участников спектакля, Мещерский играл почти без жестов и «говорил просто, ну так, как все говорят». Сначала Щепкину это очень не понравилось.

«Только странно, — говорит Щепкин, в своих «Записках», — что, несмотря на простоту игры, что я считал неуменьем играть, — в продолжение всей роли, где только шло дело о деньгах, вам видно было, что это касается самого больного места души его, и в этот миг мы забывали всех актеров. Страх смерти и боязнь расстаться с деньгами были поразительно верны и ужасны, в игре князя, и простота, с которой он говорил, нисколько не мешала его игре»... Уже при первом выходе на сцену князя Мещерского Щепкин был поражен

переменой его облика: «исчезло благородное выражение его лица, и скупость скареда резко выразилась на нем». Это, конечно, Щепкин поставил в плюс князю Мещерскому; но когда тот заговорил и заиграл, Щепкин прямо ужаснулся: «И что это за игра? Руками действовать не умеет, а говорит... смешно сказать! — говорит просто, ну так, как все говорят». Одним словом, все игравшие рядом с Мещерским казались Щепкину лучше его, «потому что играли, в особенности игравший Пасквина. Он говорил с такою быстротою и махал так сильно руками, как любой самый лучший настоящий актер».

Этому замечанию не приходится удивляться, если прочитать в «Записках» того же Щепкина, кого считали, в его время, «самым лучшим настоящим актером». «Превосходство игры видели в том, — говорит Щепкин, — когда никто не говорил своим голосом, когда игра состояла из крайне изуродованной декламации, слова произносились как можно громче и почти каждое слово сопровождалось жестами. Особенно в ролях любовников декламировали так страстно, что вспомнить смешно; слова: любовь, страсть, измена выкрикивались так громко, как только доставало силы в человеке, но игра физиономии не помогала актеру: она оставалась в том же натянутом, неестественном положении, в каком являлась на сцену. Или еще: когда, например, актер оканчивал какой-нибудь сильный монолог, после которого должен был уходить, то принято было в то время за правило поднимать правую руку вверх и таким образом удаляться со сцены».

Между тем князь Мещерский совершенно не соответствовал, в своей игре, идеалу такого «настоящего актера»: он, так сказать, не играл, а «жил».

Однако, чем дальше шел спектакль, тем глубже проникало в душу Щепкина сомнение: а не есть ли это единственная настоящая игра, а не следует ли играть на сцене именно так, просто, естественно, искренно?

Сам Щепкин, в это время, уже пользовался успехом на сцене, — напоминает В. Всеволодский-Гернгросс, в своей «Истории Русского Театра», — но играл как все актеры. Спектакль (данный Мещерским) произвел переворот в его миросозерцании. И, взяв с собою текст

этой комедии («Приданое обманом»), Щепкин попробовал играть по-новому. Но каково же было его удивление, когда он, попытавшись говорить так же просто, как говорил Мещерский, не мог сказать естественно ни одного слова, — так сильны были в нем уже усвоенные приемы исполнения. Щепкин сделал попытку копировать Мещерского. И тоже ничего не выходило: оказывается, надо было не передразнивать князя, а самому почувствовать роль. И вот случайно, в Курске, репетируя однажды Сганареля, в Мольеровской «Школе мужей», он, утомленный репетицией, стал подавать реплики на-бросок. «И что же? — говорит он, — я почувствовал, что сказал несколько слов просто, и так просто, что если бы не по пьесе, а в жизни мне пришлось говорить эту фразу, то сказал бы ее точно так же».

Реалистический тон оказался найденным.

Создалось новое направление в драматическом искусстве, — направление, которое можно бы назвать (имея в виду своеобразную задушевность славянской натуры) русской школой реализма, на путях к естественности творимых сценических образов, к чему стремились, параллельно с русскими новаторами, и некоторые представители западных театров.

Можно ли говорить, в данном случае, о новой школе в драматическом искусстве? Несомненно! Ибо речь идет здесь не о простой попытке внести естественность в исполнение актера, какую подсказал Щепкину князь Мещерский, а о систематической выработке такой естественности, которая лишь при тщательном мастерстве, в намеченном направлении, могла наверняка «доходить» до публики.

В этой неизвестной дотоле работе над ролью, на жизненно-реалистической базе, и заключается главнейшее нововведенье Щепкина в технику русского сценического искусства. Ведь естественные интонации, в читке князя Мещерского, слышали и другие актеры, до Щепкина! Однако, эти интонации «любителя», не обладавшего профессиональным авторитетом, остались для других актеров «гласом вопиющего в пустыне». «Нужно было, — утверждает историк театра Б. В. Вар-

неке, — чтобы душа Щепкина была уже подготовлена чем-нибудь в сторону этого нововведения и чтобы его собственное художественное чутье подводило его, хотя бы и бессознательно, к той дороге, на которую окончательно вывел его кн. Мещерский, мимо игры которого он прошел бы с полным равнодушием».

С тех пор пленительная игра Щепкина, освободившаяся от въедчивого шаблона, поставила его в ряды первейших актеров провинции. Полтавцы особенно оценили заслуги великого артиста и, чтоб выразить свою признательность, выкупили Щепкина из крепостной зависимости. Для собрания нужной суммы был устроен особый спектакль, с платой по подписке, причем князь Сергей Григорьевич Волконский лично обошел, с подписным листом, лавки купцов, съехавшихся на Ильинскую ярмарку, в Ровны, и собрал требуемую сумму 10.000 рублей.

Не прошло и года после выхода на волю, как Щепкин дебютировал на императорской сцене и, спустя несколько месяцев, именно 6 марта 1823 г., был зачислен актером Императорских Московских Театров и вскоре стал играть в доме, бывшем раньше во владении купца Варгина (Тверской части, в Москве), где обосновался знаменитый Малый Театр, которому суждено было, после смерти Щепкина (11 августа 1863 г.) именоваться, среди театралов, Домом Щепкина.

3

Прежде, чем кануть в вечность, крепостной театр сыграл историческую роль не только в смысле зарождения нашего народного драматического искусства (на что указал уже Ф. М. Достоевский), но и в смысле повсеместного распространения театра в русской провинции, кончая самыми глухими ее углами. Можно с полным основанием сказать, что история провинциального театра на Руси начинается с истории крепостного театра, потому что, за исключением столиц, почти везде начало театральным представлениям положили именно помещичьи труппы. И тот, кто прилежно занимался историей театра, в той или другой губернии (как, например, князь А. Л. Голицын, в Орловской губер-

нии), тот не может не придти к заключению, что, как пишет А. Л. Голицын, «помещичьи театры, с их крепостными труппами, крепостным режимом и строем, внесли в дело развития и упрочения театрального дела и сценического искусства в России ценный вклад».

Ходячее мнение, что под ферулой помещичьей власти погибло или не смогло проявиться множество талантов крепостных людей, — чистое недоразумение, хотя бы потому, что в интересах самих помещиков было всячески развивать (пусть даже — для личной наживы!) таланты своих крестьян; ведь образованный или обученный мастерству крепостной ценился, на помещичьей катасте, во много раз дороже «мужика от сохи»! А помимо этого, мы не имеем права, за недостатком данных, отрицать поголовно у всех тогдашних «господ» филантропический стимул просвещения своих низших братьев.

Вообще же нет сомнения, что, с историко-культурной точки зрения, крепостной театр послужил прогрессу, как среди самих крепостных, так и среди их зрителей: сценические выступления крепостных артистов и блестящие, порою завидные успехи у публики заставили последнюю переоценить мало-помалу ценность «скоморошьей забавы» и ее просветительное значение. Теперь, когда на сцене подвизаются, за деньги, представители самых различных классов общества, нам кажется странным что сравнительно недавно профессия актера считалась позорной а между тем это исторический факт, что дальше «любительских» подмостков нога лицедействующего «аристократа» не дерзала раньше ступать.

Эти же успехи крепостных актеров, главным образом, актрис подвинули и русских женщин, независимо от их социального положения, бросить предрассудки и устремиться на сцену. Для свободной женщины это было настоящим подвигом. Да и не только для свободной!

«Пойди, утопись лучше, а в театр не ходи, — слышала, в крепостной неволе Л. Никулина-Косицкая от своей родной матери, — а если ты ослушаешься меня, то я прокляну тебя... Умри! я с радостью схороню тебя, но об этом и думать не моги».

Так относились к драматическому искусству низы нашего общества, особенно в провинции. А вот как рассуждали верхи: «у нас нет актрис потому, что занятие это несовместимо с целомудренною скромностью славянской жены: она любит молчать. («Сорока-воровка» А. И. Герцена). И вот, в то время, как русский театр так нуждался в живом глаголе женских уст, актрис-охотниц не было, отчего даже императорским театрам приходилось порой прибегать к покупке их, за большие деньги, у их господ.

Другим фактором распространения театрального искусства в провинции, являются любительские организации, тратившие, случалось, немало энергии, труда и денег для устройства спектаклей в родном, для той или иной организации, их провинциальном городе. Стоит только вспомнить театр ярославцев, во главе с гениальным Волковым, чтобы иметь полное основание утверждать, что уже в XVIII веке театр существовал на Руси отнюдь не только в столицах.

С равным правом позволительно утверждать, что этот ярославский театр не представлял собой чего-то исключительного в русской провинции: ведь если б ярославцев с Волковым не вызвали в столицу, совершенно случайно узнав о их театральном начинании, — история русского театра так же мало была бы осведомлена об этом провинциальном начинании, как и о ряде других театральных затей, осуществленных, быть может, почти «келейно», под влиянием столичных слухов о повальном интересе к театру, близком к «театральному поветрию». Ведь отсутствие осведомленности о том или другом явлении не отнимает еще права логически предполагать его наличность! И к счастью, в нашем распоряжении имеются на этот счет исторически заверенные данные.

Так, например, нам стало известно (благодаря столь надежным свидетелям, как, скажем, писатель Г. Ф. Квитка), что в Харькове театральные зрелища начались, на любительских основаниях, уже в конце 1780 года. С назначением же в правители губернии бригадира Ф. И. Кишенского, разрешившего театральным «любителям» воспользоваться, для спектаклей, зда-

нием, назначенным для устройства балов, по случаю проезда через Харьков императрицы Екатерины Второй (в 1787 г.), спектакли здесь стали повидимому «процветать».

Наивысшего «расцвета» эти спектакли достигли с появлением, в «любительской» труппе, настоящего актера, в лице некоего Дмитрия Москвичева, который, женившись на дочери одного из оседлых харьковских цыган включил жену, как «артистку» в любительскую труппу.

Появление «вольной» актрисы на сцене публичного театра, где до того времени женские роли исполнялись молодыми людьми, произвело подлинную сенсацию в Харькове. Стоило расклеить объявление о том, что в роли Анюты — в опере «Мельник» Аблесимова — выступит Лизавета Гавриловна (жена Москвичева), как в театр, в день представленья этой оперы, чуть не весь город стал ломиться, требуя билеты. Когда же появилась сама она — первая настоящая женщина на Харьковской сцене — рукоплесканьям не было конца и крики «фора» не умолкали, в то время, как богачи со всех сторон бросали на сцену рублевики и даже червонцы.

Успех появления «Лизки» на сцене (так любовно окрестила публика первую актрису в Харьковском театре) превзошел все ожидания и дал возможность расширить репертуар, в который не замедлили включить пьесы «Розана и Любим», «Любовная ссора», «Несчастье от кареты», «Аркас и Ириса» и др. пьесы.

Вскоре после этого — в довершенье счастья театралов — харьковский театр перешел совсем с любительского положения на профессиональное. Это совершилось тогда, когда в Харьков приехал, со своей небольшой труппой профессиональных артистов, отставной придворный актер Константинов, добившийся разрешения принять харьковский театр под свое начало. Случилось это знаменательное, для провинции, событие около 1795 года, с какового времени можно считать почин частной театральной антрепризы в провинции, с вольными артистами на жалованьи. Вступила в труппу Константинова и прославившаяся Лизка Моск-

вичева, которая стала зарабатывать у него 300 рублей в год плюс бенефис; остальные же артисты получали у этого антрепренера от 75 рублей до 250-ти.

Вслед за Харьковым появились вскоре и в других провинциальных городах свои театры. Так, в Тамбове почин театральным зрелищам положил Державин, устраивавший у себя любительские спектакли, в которых художественное оформление (шитье костюмов и пр.) было в ведении жены Державина.

Надо полагать, что если в Державинском театре не было той роскоши постановок, какой удивлял харьковцев Константинов (не жалевший денег на новые декорации, застилавший пол сцены сукном, выпускавший артистов на сцену во французских кафтанах, вышитых золотом, блестками и каменьями), то во всяком случае было не меньше вкуса, выдумки и толковой сыгранности партнеров. Но нет ничего удивительного, если в провинциальной глуши театры были несравнимо скромнее, вроде того, например, какой описал драматург М. И. Веревкин (о коем мы упоминали выше): «Театр, ей Богу, — пишет он, — такой, что делать лучше не можно: обитый красной каразеей, в 12 лавках состоящей, поместил в себе 400 человек. В парадизе такая была теснота, что смотрители картиной казались».

Но каковы бы ни были провинциальные театры в России, все они, в меру сил, старались подражать столичным театрам и, в первую голову, Малому Театру, чье влияние на провинцию было, впредь до возникновения Московского Художественного Театра, столь значительно, среди прочих столичных театров, что деятельность этого Дома Щепкина стала для провинции как бы законодательной: и репертуар провинциальной сцены строился по образцу сцены Малого Театра, и исполнение там пьес, и толкование ролей, и стиль постановки — всё принималось как канон артистами и режиссерами, работавшими в провинциальных театрах. И, как это не раз случалось, даже отдельные недостатки (в манере говорить или «держаться», в той или другой роли) на сцене Малого Театра принимались иной раз в провинции, как нечто обязательное. Таков

был гипноз авторитета этого почтенного учреждения, названного Домом Щепкина, по имени прославленного навеки крепостного артиста[19].

Смеяться над этой чрезвычайной подражательностью не приходится по той причине, что школы актерского искусства не было никакой (или почти никакой) к услугам провинциальных «жрецов Мельпомены»; пестрота репертуара обязывала сплошь и рядом актеров участвовать, в один и тот же вечер, в пьесах совершенно различных стилей, разобраться в которых подчас просто нехватало времени, как нехватало его на выучку, в предельно короткий срок, новой роли, ибо на всю срепетовку пьесы (каковые сменяли одна другую в недельный срок, если не чаще!) полагалось обыкновенно в провинции 3-4 дня. Гастролировавшие в провинции императорские актеры были единственными образцами, — напоминает В. Всеволодский-Гернгросс, — для наиболее чуткой и «сознательной» актерской братии, подвизавшейся в провинции; но таковые гастроли были в общем редки и кратковременны. К этому надо добавить (как правильно отмечает тот же историк театра), что, действуя в малокультурной среде, провинциальные актеры поневоле усваивали «топорные приемы» воздействия на публику, пренебрегая полутонами и прибегая часто к грубейшим мелодраматическим эффектам. Даже в начале XX века легко было узнать провинциального актера, особенно если ему приходилось попадать на столичные подмостки.

Так описывают «героев» провинциального русского театра и другие его историки, а в их числе Б. В. Варнеке, основавший свою негативную критику на множестве актерских мемуаров, конца XIX и начала XX веков.

Правдивость такой критики легко проверить на пьесах А. Н. Островского, в коих наш знаменитый драматург и вдумчивый театровед выводит (одновременно на сцену и на «чистую воду») жалких представителей провинциальных театров; таковы его наиболее про-

---

[19] См. альбом «Сто лет Малому Театру», изд. Рус. Театр. Об-ва, 1924 г.

славленные пьесы «Лес», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые» и «Бесприданница».

Справедливость требует, однако, оговорки, что «образные» укоры Островского никак не могут быть отнесены к таким провинциальным театрам, как тот же Харьковский, Киевский, Одесский, Тифлисский, Казанский, Воронежский, Саратовский, Ростовский-на Дону, о коих строгая, в своих суждениях, артистка П. А. Стрепетова (долго игравшая в провинции) отзывается, как о театрах «хороших». Я сам побывал в большинстве из этих театров, после Стрепетовой, и могу полностью подтвердить ее отзыв и вместе с тем повторить, вслед за проф. Варнеке, что «положение вещей» в нашем провинциальном театре (как оценила его Стрепетова) «осталось без перемен и до наших дней», то есть до войны 1914 года, приведшей вскоре после нее к советскому укладу жизни и соответственному упорядочению провинциального театра.

Не могу не вспомнить тут мало кому известного, быть может, письма Щепкина к князю Барятинскому, написанного им в 1857 году (т. е. через несколько лет после освобождения великого артиста от крепостной зависимости), которое я процитировал в советском издании моей книги «Крепостные актеры». В этом письме Щепкин высказывает следующее мнение о своих «вольных» собратьях, по драматическому искусству:

«Мы не доросли еще до добросовестного труда, и потому за нами нужен присмотр, а то мы как раз съедем на русское авось, а оно в искусстве, кроме вреда, ничего не принесет. И потому прикажите кому-нибудь изложить нужные правила, за нарушение которых положите штраф, и чтобы уж тут не было никому никакого снисхождения. Я из опыта вижу, как вредны снисхождения»...

При избытке иронии, можно подумать, что заправилы советских театров, в угоду Кремлевскому «хозяину», истолковали письмо Щепкина, как запоздалую апологию крепостного режима, чтобы, следуя потом указаниям великого актера (пролетарски-рабского происхождения), восстановить над театрами в СССР, над тамошними коллективами артистов, над ходовым ре-

пертуаром и «генеральной линией» исполнения тот же строгий присмотр, какой был свойствен крепостным театрам.

Но если это близко к правде, то поистине нельзя не вспомнить мудрого Экклезиаста, утверждавшего, что «возвращается ветер на круги свои», ибо провинциальный театр, начавшийся с истории крепостного театра, возвратился, в России, — после многих лет свободы, злоупотреблений ею, со стороны «премьеров» и «премьерш», расхлябанности дисциплины в труппе и прочих самочинных «вольностей», — к тому самому крепостному режиму, какому он был подвластен некогда и казался, в наше время, забытым.

Глава VIII

Начало национально-бытового театра в России

I

Если XVIII век позволительно рассматривать, как век эксцессивной театральности, культ которой совершался не только на подмостках театров, но и в самой толще жизни, где люди лишь ночью, впотьмах, расставались с пудреными париками, косичками, украшенными бантами у мужчин, с мушками, румянами, белилами, невероятными одеяниями, преображавшими, в глазах «света» анатомические пропорции человека, с чисто-театральной манерой разговора и такой же манерой держать себя, реверансами и прочим, — XIX век надо рассматривать как век развивающейся тяги к естественности не только в жизни, но и на театральной сцене, — той тяги, какая, благодаря нараставшим усилиям драматургов, совместно с актерами, привела, в конце века, к возникновению Московского Художественного Театра, основанного не только на реалистично-бытовых данных, но отчасти — на натуралистических.

Конечно, такая эволюция в XIX веке совершалась большей частью постепенно, лишь в определенные периоды ее принимая революционные формы.

«Всяк кричит: должно играть естественно и никто не дает слову сему объяснения», — жалуется, в конце уже XVIII века, автор книги «Гаррик или аглицкий актер» — первой книги о театре, напечатанной в России (в 1781 году, в Москве).

«Если разумеют чрез то, — говорит данный автор устами переводчика, — чтоб подражать природе, без сумнения сие есть лучшее и высочайшее искусство; но многие люди основание сие полагают по своему вкусу. Некоторые Комические Актеры приемлют на удобность действительную беспечность, другие воображают себе,

что с играния естественно Трагического должно придать Ирою своему простой вид и выражение: сие значит, иметь недостаток в рассудке, своего Ироя унизить до самого себя, вместо того, чтоб себя до него возвышать. По мнению многих то разумеется играть естественно, чтоб освободить себя от оков искусства; между тем, понимаемое естественным в сем смысле никогда не составит хорошего Комедианта. Принимать в точности вид и ухватки, по различным лицам кои представляешь, давать чувствования особенным звукам голоса, приличного к характерам, всё не может быть инако, как отголосок совершеннейшего искусства».

Нет ничего удивительного, если, в результате подобного взгляда на естественность повсеместно воцарилось ложноклассическое направление, придерживаясь которого актеры говорили не своим голосом, пафосно декламируя, выкрикивая значительные слова не партнеру, а публике, да еще с подбеганием к рампе, причем уходили со сцены обязательно поднимая правую руку и т. п.

Подобная условность игры (школа Ивана Дмитревского) продержалась у нас, на правах естественности, добрых полвека, пока М. С. Щепкин, зараженный игрою «любителя» князя П. В. Мещерского, не воспользовался его примером и не создал на его основании новую школу драматической игры (школа Щепкина).

Но протесты против того, что казалось неестественным, начались (если помнит читатель) еще в XVIII в. (вспомним того же Плавильщикова и Лукина!)

Начало XIX века оглашается таким протестующим против неестественности, в русском укладе жизни, монологом, как монолог Чацкого, для которого «и дым отечества»... «сладок и приятен» —

Пускай меня объявят старовером, —
Но хуже для меня наш Север во сто крат
С тех пор, как отдал всё в обмен на новый лад, —
И нравы, и язык, и старину святую,
И величавую одежду — на другую,
По шутовскому образцу:
Хвост сзади, спереди какой-то чудный выем,
Рассудку вопреки, наперекор стихиям;

Движенья связаны, и не краса лицу.
Смешные, бритые, седые подбородки...
Как платье, волосы, так и умы коротки!
Ах, если рождены мы всё перенимать,
Хоть у китайцев бы нам несколько занять
Премудрого у них незнанья иноземцев!

Кто автор этого обличительного монолога, который мало кто из русских не знает наизусть или хотя бы в общих чертах?

Автор этого монолога — знаменитый Грибоедов (1795-1829), а пьеса, содержащая этот монолог, «Горе от ума».

Грибоедов, однако, не сразу, а в продолжении ряда лет овладел сюжетом «Горе от ума» и нашел для этой комедии стихотворную сатирическую форму. До этого, будучи молодым гусаром, он «пробовал перо» на переводах с французского.

В кампанию 1812 г. Грибоедов подружился с другим воякой — князем А. А. Шаховским, знаменитым водевилистом, а, переехав в Петербург в 1815 г., подружился с соперником Шаховского по «водевильной части» — поэтом Н. И. Хмельницким, который вместе с Шаховским ввели его в театральный мир того времени. Более того: они втроем сочинили отличную комедию в стихах «Своя семья», которая и поныне не совсем утратила сценический интерес.

Вот как, кстати, осуществилось это сотрудничество трех властителей театральных дум в начале XIX века: «желая сочинить новую комедию для бенефиса г-жи Вальберковой, — пишет кн. Шаховской, в «Театральных воспоминаниях» — я выбрал такое содержание пьесы, в котором она могла бы показать разнообразность игры своей и старался, сколько можно, связать простой интригой эпизодические явления. Времени до назначенного дня бенефиса оставалось мало и, боясь не сдержать моего обещания, я просил А. С. Грибоедова и Н. И. Хмельницкого помочь мне: они по приязни ко мне согласились»... Содержание «Своей семьи» (или «Замужней невесты») вышло у них не только занимательно, но и подлинно остроумно. При этом львиная доля комедии выпала на долю А. С. Грибоедова,

предвосхищая отдельными местами, типы и положения «Горе от ума».

Что особенно здесь важно отметить, так это чисто-русский рисунок жизни «Своей семьи» и подлинно живых русских людей, выведенных здесь на сцену, а не вычитанных из иностранных книжек, или взятых напрокат из французских водевилей, вошедших в моду в «Грибоедовскую эпоху».

Эти водевили, — кстати сказать, — явились, в данную эпоху, сущим «засильем», на чересчур гостеприимной в отношении этого жанра, русской сцене, и я пользуюсь случаем объяснить, почему это так случилось. Дело в том, что существовавшая тогда система актерских бенефисов требовала всё новых и новых пьес. Легкий, сценически изящный водевиль давал для бенефицианта свежую, сценически блестящую роль, забавные положения. Эта сценическая безделка не требовала и особенно большой профессиональной специализации. Ее мог легко смастерить и любитель театра, хорошо знавший французский театр. К заимствованному французскому сюжету прибавлялся острый злободневный куплет, французские имена переделывались на русские, на помощь приходил композитор. Характер тогдашнего актерского мастерства, легкого, психологически примитивного, синтетического, объединявшего танец, пение и слово, также способствовал расцвету водевиля. Дюр, Мартынов, Асенкова, Живокини, Щепкин были яркими представителями этого жанра сценического искусства. Самое освоение сценического образа водевиля не требовало большего напряжения и работы: всё сводилось к довольно ограниченному числу повторяющихся сценических варьянтов. При этом оформление спектакля, построенного на водевиле, не требовало ни больших трудов, ни значительных расходов. Оно было стандартно и примитивно.

Вот, в сущности говоря, и весь секрет успеха, водевиля в начале XIX века и позже, отлично объясненный М. Паушкиным в его вводной статье к книге «Старый русский водевиль» (1819-1849), изданной в Москве в 1936 году.

По своему жанру, и «Своя семья» может быть при-

числена, при желании, к водевилю, так как изобилует чисто водевильными ситуациями. В этом смысле Грибоедов, наравне с кн. Шаховским и Хмельницким, заплатили лишь дань неумолимой моде.

Но от такого «водевиля» до сатирической комедии нравов, какую представляет собой «Горе от ума» — — дистанция огромного размера: и спрашивается: что послужило к ее появлению на свет из-под пера Грибоедова?

Это вопрос далеко не праздный, так как «Горе от ума», в русской драматургии явилось, подобно «Недорослю» Фонвизина, одной из основных вех нарождавшейся русской комедии, — тех знаменательных вех, которые и поныне памятны в репертуаре русского драматического театра.

Ответ на этот вопрос сводится, в общем, к следующему.

Среди русских, вернувшихся домой после Освободительной войны 1812 г. с Наполеоном, в особенности среди передовой части русского общества, начались мало-помалу — рядом с упоением военной победой — суды и пересуды насчет того порядка вещей, какой царил тогда в крепостнической России.

Появились «вольтерьянцы», появились вольнодумные критики, которым отнюдь не по душе приходилась грубая «аракчеевщина», развивавшаяся под сенью царского самодержавия, с его религиозно-мистическими идеалами, никак не вязавшимися с потаканием жестокостям помещичьего и полицейского произвола.

Гвардейские офицеры, из числа образованных, побывавшие в либеральной Европе, могли воочию сравнить порядки, царившие там, с порядками, заведенными в монархической России, и эти сравнения конечно, были далеко не в пользу последней.

Они стали трунить над мракобесием в России, негодовать на ее политическую судьбу, спорить о лучшем государственном режиме, более достойном их родины, критикуя в то же время существовавший режим, и кончили тем, что организовали тайные кружки, имевшие целью коренным образом изменить установившийся «порядок вещей».

Среди таких вольнодумцев одно из первых мест, по блеску своего ума и таланта, занял молодой офицер — скоро променявший, впрочем, шпагу на перо — Александр Сергеевич Грибоедов. Музыкант, поэт, выдающийся дипломат на служебном поприще, Грибоедов — несмотря на исключительно удачно сложившуюся чиновничью карьеру — имел все основания быть особенно недовольным как своею собственной судьбой, так и судьбою того государства, про которое друг Грибоедова — Пушкин говорил в минуты досады: «Угораздило же меня родиться в такой стране, как Россия!»

«Он хотел учиться, а учиться было некогда; он хотел заниматься литературой, и не мог заниматься ею, сколько бы того хотелось. Обыкновенная жизнь — говорит биограф Грибоедова — не представлявшая особенных даров ни ума, ни чувства, равно как и обыкновенная канцелярская работа, без особенных политических и административных действий, — тяготили его, сердили, вызывали сарказмы... Отсюда озлобленный ум... Отсюда внутренний раздор с самим собою, постоянное «ношение самого себя», — это тревожное кочевание духа, ищущего оседлости, но получающего оседлость только временную, и то не в привольных местах, а там, где ему не думалось и не хотелось останавливаться», — в Персии, например, где Грибоедову пришлось сложить свою голову под ударами сабель религиозных фанатиков.

Нет ничего удивительного, что, когда образовалось тайное общество «декабристов», поставившее себе целью уничтожение абсолютизма в России, крепостного права и наметившего целый ряд реформ, в западноевропейском духе, Грибоедов примкнул к декабристам вместе с писателями Одоевским, Бестужевым-Марлинским, Рылеевым и Кюхельбекером.

Ему, однако, не пришлось, волею судьбы, участвовать в славном восстании 14-го декабря 1825 г., на Сенатской площади в Петербурге: он должен был уехать на Восток в командировку, где его ждала в своем роде важная международная проблема: разрешение взаимоотношений России с враждовавшею с ней Персией. Но за год до исторического 1825 года Гри-

боедов окончил сатирическую комедию, в которой, с высоты декабристских идеалов, заклеймил на веки вечные деспотический строй и лицемерно-развратный образ жизни общества в бюрократической России начала XIX века.

Эта комедия была названа автором «Горе от ума», исходя из того положения, что

Судьба-проказница, шалунья
Определила так сама:
Всем глупым — счастье от безумья,
Всем умным — горе от ума.

«Как ни странно, — говорит проф. Ляцкий, — во вступительной статье к шведскому изданию «Горе от ума» (1920), — но только в наши дни открывается возможность оценить в полной мере историческое значение «Горе от ума». Борьба двух миров, с такой яркой художественностью изображенная Грибоедовым, только теперь с полной очевидностью обнаружила свои принципиальные основания. Сто лет назад пылкие речи Чацкого понимались, как дерзкий призыв к отказу от бытовых и общественных начал дворянской, помещичьей и чиновничьей жизни, которые были кровно связаны с реальнейшими интересами правящих классов и выражали весь катехизис их государственно-правовых убеждений и взглядов. Теперь стало ясно, что Чацкий был не отщепенцом фамусовского общества, но политическим борцом за иной порядок жизни в России, порядок, основанный на принципах гражданской свободы. Он явился поборником равенства всех граждан, одинаково трудящихся, любящих свою родину и ищущих в ее благе осуществления своих идеалов личного счастья».

Вместе с тем пьеса Грибоедова как нельзя лучше выявила разницу между подлинно-цивилизованными и культурными людьми и людьми чисто внешней цивилизации и культуры, — принадлежи они хотя бы к столь заслуженным в истории объединениям, как то же общество декабристов, в состав которого входили, как мы знаем, не только Чацкие, но и... Репетиловы.

Когда современники Грибоедова впервые ознакомились с его «Горе от ума», ими, как известно, овладело

полное недоумение: до того эта комедия — замечает проф. Тиандер, — отличалась от всего, что они привыкли видеть в этой области», начиная с «интриги», не имевшей ничего общего с понятием «интриги», присущей тогдашней комедии ложноклассической школы.

В сущности говоря, «интрига» в «Горе от ума» имеется, казалось бы, налицо и еще сам Грибоедов, как только поднялся вопрос о плане его произведения, определил ее (в письме к Катенину) такими ироническими словами: «Девушка, сама не глупая, предпочитает дурака умному человеку».

«Очень может быть, что Грибоедов первоначально и имел ввиду разработать только этот сюжет, но впоследствии вздумал расширить свою комедию в сатирическую картину московского общества, и, вместо одного дурака, вывел целых 25!» — отмечает проф. Тиандер в своем очерке «История театра».

Среди этих «дураков» есть злые дураки и сравнительно добрые (как например, Платон Михайлович), есть образованные и не-образованные (например, княгиня Тугоуховскаяа), есть подлые и только с «хитринкой», есть «крупные дураки» и «себе на уме», словом — имеется целый ассортимент всевозможнейших дураков. И все они или, вернее, почти все «списаны» Грибоедовым, как ныне дознано, — с известных лиц той памятной Москвы, которую теперь называют «Грибоедовской».

Я сказал «списаны». Это неправда! Мы знаем, что не дело искусства, понимаемого, как творчество, «списывать» что-либо, т. е. представлять что бы то ни было в том виде, в каком оно дано самой природой. «Искусство, — правильно заметил О. Уайльд, — есть лишь одна из форм преувеличения». И эти слова особенно приложимы к сатире: а именно сатирою и притом жестокой сатирою оказалась сочиненная Грибоедовым комедия «Горе от ума».

«Сатирою» на что? Сатирой на то общество, которое окружало Грибоедова и которое поэт, благодаря присущему ему сарказму, не мог видеть иначе, как в сильном преломлении своего насмешливого, взыскательного духа.

Кто спорит! Было б чрезвычайно интересно увидеть всех этих «Фамусовых», «Скалозубов» и «Молчалиных» в той исторической подлинности, в какой они жили и блудили, на стогнах тогдашней Москвы. Но, может быть, не менее интересно и, во всяком случае, художественно-поучительно увидеть этих лиц не в объективной их данности (в коей поди еще, разберись: что в ней положительного, а что отрицательного), а в критической характеристике художника, у которого зоркий глаз на скрытые грешки (так сказать, тайновидение плоти!) и живописное перо, метко и умело подчеркивающее то, на что должно быть направлено наше сугубое внимание.

Многие из литературных критиков, вернее даже — их подавляющее большинство, видят в «Горе от ума» Грибоедова сильное влияние «Мизантропа» Мольера. Сходство «Мизантропа» с «Горе от ума» бесспорно явственно. Однако, Грибоедов, — поучают другие критики, — не ограничился, в своем создании, простым лишь подражанием, а сумел так глубоко пропитать Чацкого влиянием московской атмосферы двадцатых годов, так тесно поставить его в ближайшую связь с миросозерцаним своего времени, что родство Чацкого с Альцестом забывается и сам Чацкий получает значение совершенно самостоятельного образа.

В результате беспристрастного анализа комедии Грибоедова, позволительно придти к заключению, что «Горе от ума» всё же первая русская комедия, порвавшая с тремя главными требованиями ложноклассической школы: интригой, типичностью характеров (так как у Грибоедова типичность заменена сатирической портретностью) и моральной тенденцией (так как в «Горе от ума» нет финальной прописи: «порок наказан, добродетель торжествует»). А вместе с этим заключением и после столетнего успеха нетрудно согласиться с А. А. Бестужевым, который в «Полярной звезде» за 1825 г. определил ее будущность: «Комедия «Горе от ума», — сказал А. А. Бестужев, — феномен, какого мы не видали со времен «Недоросля». Толпа характеров обрисована смело и резко; живая картина московских нравов, душа в чувствованиях, ум и остроумие

в речах, невиданная доселе беглость и природа русского языка в стихах, всё это завлекает, поражает, приковывает внимание. Говорят, что в ней нет завязки, интриги, что автор не по правилам нравится; но пусть они говорят, что им угодно: предрассудки рассеются, и будущее оценит сию комедию и поставит ее в число первых творений народных».

2

Как я уже говорил, в главе IV настоящей истории, влияние Мольера на русскую драматургию начало сказываться еще во времена Петра Великого, продолжая крепнуть с годами по той простой причине, что все выдающиеся мастера русской комедии и, в их числе, самый одаренный среди них — Грибоедов, признали в Мольере безоговорочно своего вдохновителя и вечный образец для подражания.

Другим равнозначущим идеалом, как и следовало ожидать, русские драматурги, — подобно драматургам прочих европейских стран и стран Нового Света, — признали великого Шекспира.

Именно Шекспир, верней — прилежное знакомство с ним — сыграло решающую роль в крушении ложноклассического театра в России, почти одновременно с крушением его «классического образца» на Западе. Оно и не могло случиться иначе, при подлинном (а не поверхностном, как например, у Сумарокова) изучении трагедий великого английского гения: в то время, как его произведения тесно связаны с народным искусством, — у Корнеля, Расина и других лишь виртуозное подражание античным образцам; у Шекспира — вольное развертывание таланта во всю ширь, не ограниченную никакими преградами; у представителей ложноклассического театра — педантичные ограничения, распределения и указания; у Шекспира — земляная мощь и гениальная удаль (столь родственные русской душе!), у французских «классиков» — благовоспитанность, сдержанность и чисто-внешнее изящество.

«Как это не странно, — замечает проф. Тиандер, в цитированном уже мною труде, — но первым авто-

ром, знакомящим русскую публику с Шекспиром, была сама Екатерина. Среди ее комедий, находим и пьесу «Вот каково иметь корзину и белье»... вольное, но слабое переложение из Шекспира. По своему обыкновению, Екатерина, конечно, перенесла действие из Виндзора, «в город св. Петра» и переименовала действующих лиц на русский лад: Фальстафа, например, в Якова Васильевича Полкадова. Кроме того, Екатерина вносит и русские сценические штрихи, рисуя Полкадова Кантемировским петиметром, который постоянно вспоминает о своих заграничных впечатлениях и при этом — вместо Европы — говорит «Ерлопа», и т. д. Помимо этого, у Екатерины Великой, читавшей Шекспира в немецком переводе (т. е. на родном ей языке), «возникла фантазия» — по ее выражению — уложить в драму ее домыслы о Рюрике, «которую, — сообщает Екатерина, — я и велела напечатать в 1786 г. Никто не обратил внимания, — добавляет Екатерина, — на это единственное в своем роде произведение и оно никогда не исполнялось на сцене».

Драматическое произведение, «никогда не исполнявшееся на сцене», где оно получает всю свою полноценность, лежит вне досягаемости чисто-театральной критики, а потому я воздержусь от обсуждения, поскольку Шекспир помог Екатерине II «уложить в драму» ее «домыслы о Рюрике». Скажу лишь, что если влияние Шекспира было благотворно для драматургии этой просвещенной государыни, — оно, (как мы знаем, а не только предполагаем!) оказалось на редкость плодотворным для драматургии высокопросвещенного поэта А. С. Пушкина (1799-1837), который, плененный чарами великого Вильяма, создал свой драматический шедевр — «Бориса Годунова».

В порыве увлечения Шекспиром, Пушкин не только отвернулся от великих французских «классиков» XVI-XVII веков, но еще издевательски их высмеял.

О Расине он пишет, что у него «полускиф Ипполит поднимает перчатку и говорит языком молодого воспитанного маркиза... План и характер «Федры» — верх глупости и ничтожества в изобретении; Тезей не что иное, как первый Мольеров рогач. Ипполит, le superbe,

le fier Hyppolite et même un peu farouche[1], Ипполит суровый Скифский последыш не что иное, как благовоспитанный мальчик, учтивый и поучительный.

Прочти всю эту хваленую тираду и удостоверишься, что Расин понятия не имел о создании трагического лица — сравни его с речью молодого любовника Паразины Байроновой, — увидишь разницу умов. А Тарамен, аббат и сводник! Vous même, où seriez vous etc.[2] — вот глубина глупости».

Высоко ставя достоинства Корнелева «Сида», Пушкин в то же самое время замечает: Римляне Корнеля суть если не испанские рыцари, то гасконские бароны, и «строгая его муза напудрена и нарумянена».

Думают, что на склад воззрений Пушкина на драму сильно повлиял «Курс драматической литературы» А. В. Шлегеля, появившийся в 1814 г. по-французски, что значительно облегчило Пушкину знакомство с этим классическим трактатом: как известно, по-немецки он разбирался плохо.

Шлегель подвергал обстоятельной критике драматургические взгляды французских классиков, указывал на вред узаконенных единств места и времени и особенно превозносил достоинства английской драмы и ее главы, Шекспира.

Это благоговение к Шекспиру полностью разделял и Пушкин. В одном французском письме он признается: «я не читал ни Кальдерона, ни Лопе, но что за Шекспир! Как Байрон-трагик жалок в сравнении с ним». «Читайте Шекспира, — пишет он в другом месте, — он никогда не боится скомпрометировать своего персонажа. Он заставляет говорить со всем изобилием жизни, потому что он уверен, что найдет своему персонажу язык, сообразный условиям и места и времени». Подробно разбирает Пушкин. характеры Шейлока и особенно Фальстафа. «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразие и многосложные характеры.

---

[1] великолепный, гордый и несколько жестокий Ипполит...

[2] А где будете вы, и т. д.

У Мольера скупой — скуп и только. У Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен».

В конце концов Пушкин приходит к выводу, что «нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой а не придворный обычай трагедии Расина».

Эти-то «народные законы драмы Шекспировой» Пушкин и приложил к созданию своей пьесы «Борис Годунов», где мы встречаем ту же быструю смену сцен и растяжимость театрального вечера, какие свойственны хроникам Шекспира, тот же художественный метод воскрешения прошлого, ту же прослойку стихотворного диалога прозаическим и пр.

Подражая так почтительно Шекспиру, Пушкин упустил из виду только одно обстоятельство: Шекспир, рассчитывая на многопланную английскую сцену XVI-XVII вв. (где место действия обозначалось сплошь и рядом только надписью, а не декорациями), мог позволить себе частую перемену места действия без малейшего ущерба для времени длящегося спектакля; — Пушкин же, следуя требованию театра XIX века, никак не мог обойтись без декораций, что влекло за собой неизбежно длинные антракты.

В силу этого обстоятельства «Борис Годунов» оказался пьесой «не-игральной» (выражаясь театральным жаргоном) и она осталась почти вне рядового репертуара русских театров. Надо было появиться на свет гениальному Мусоргскому, надо было интерпретировать весь пушкинский текст той эмоционально-русской музыкой, какой полна опера «Борис Годунов», надо было поставить это произведение Пушкина-Мусоргского на оперной сцене, с ее «чистыми» (т. е. мгновенными) переменами, чтобы оно зазвучало, наконец с должной театральной силой.

«По примеру Шекспира, — писал Пушкин Н. Н. Раевскому, в 1829 году, — я ограничился изображением эпохи и исторических личностей, не гоняясь за сценическими эффектами, романическим пафосом и проч.» В этом, в добавление к сказанному, заключалась также большая ошибка Пушкина, ибо «сценические эффекты», в благородном их использовании, служат к вящей

выразительности драматического действия. Знаменитый критик Виссарион Белинский правильно полагал, что «Борис Годунов» едва ли бы произвел на сцене то, что называется эффектом и без чего пьеса падает».

Не имели успеха на сцене драмы (а не оперы!) ни при жизни Пушкина, ни после смерти великого поэта ни его «Дон Жуан», ни «Скупой Рыцарь», ни «Русалка», ни «Моцарт и Сальери».

Это тем более удивительно, что, как теоретик драмы, Пушкин высказал чрезвычайно верные мысли о драме, могущие быть принятыми за подлинное «открытие»: именно в 1830 году, во введении к критическому разбору пьесы М. Погодина «Марфа Посадница», Пушкин, со свойственной ему проникновенностью в суть вещей, утверждает, что драма должна показать зрителям «правдивость страстей и правдоподобие чувств, в данных обстоятельствах». Эта формула не подходит к идее правдоподобия: «...самая сущность драматического искусства исключает правдоподобие». Пушкин здесь касается внутреннего противоречия театрального искусства, — проблемы, которая предстает во всех системах драматургии. С одной стороны, «сущность драматического искусства исключает правдоподобие», с другой — природа театра требует правдивости страстей и правдоподобия чувств.

Каким образом Пушкин разрешает данное противоречие? Он признает его законность и необходимость, потому что видит здесь как раз одно из наиболее действительных средств театральной «убедительности». Правдивость страстей и правдоподобие чувств должны проявляться в «данных обстоятельствах», но вовсе не необходимо, чтоб эти обстоятельства рабски следовали законам правдоподобия. Можно найти «маску преувеличения» и может не хватать точного соблюдения правды в костюме, в местной окраске и в поводе». То, что является основным, для Пушкина, в драме, это то, что управляет страстями и душой человека и это «управление» не может быть реализовано иначе, как посредством высшей правдивости страстей, какая главенствует над «данными обстоятельствами» и увлекает зри-

теля «свободным и широким представлением характеров».

Вот путь, какой намечает Пушкин, как ведущий драматическую литературу к правдивости ее внутреннего содержания, благодаря глубокому пониманию законов театральности и употреблению «маски преувеличения», каковую знал и должен знать подлинно народный театр[3].

Признаюсь, как основоположник учения о театральности, в положительном значении этого понятия, что редко приходилось, за мой долгий век, внимать таким здравым мыслям об условности драматургии и отсюда, всего сценического искусства, какие высказаны Пушкиным.

Правда, у гениального Пушкина теория и практика прискорбно разошлись в «Борисе Годунове», не обеспечив этой трагедии (как и другим его пьесам) длительного успеха; но, стоит только приняться за чтение того же «Бориса Годунова», — «написанного для чтения», по мнению Белинского, как мы начинаем поддаваться тем чарам диалога этой пьесы, тех живописных бытовых подробностей ее исторически-законченных портретов ее действующих лиц, что у нас, по закрытии книги, остается впечатление, будто мы присутствовали на изысканно-художественном, поучительно-глубоком театральном представлении, по сравнению с коим пьесы Коцебу, например, имевшие, во времена Пушкина сказочный успех, должны казаться невероятным антихудожественным вздором».

3

Мы перейдем теперь к более счастливому в своей теории и практике сподвижнику Пушкина — конгениальному ему театральному реформатору — к Гоголю (1809-1852), который получил сюжет для своей бессмертной комедии «Ревизор» ни от кого другого, как от того же Пушкина.

---

[3] Крайне поучительные соображения, по этому вопросу, можно найти, между прочим, у Константина Державина (молодого театроведа), в его статье «Театр Пушкина», журнал «Рабочий и Театр», 1936 г., № 3.

«Что хуже всего, — писал Гоголь, говоря о «Петербургской сцене в 1835-36 гг., — так это отсутствие национального на нашей сцене. Кого играют наши актеры? Каких то нехристей, людей — не французов и не немцев, но Бог знает кого... Русского мы просим! Своего давайте нам! Что нам французы и весь заморский люд? Разве мало у нас нашего народа? Русских характеров, своих характеров! Давайте нас самих! Давайте нам наших плутов! Изобразите нам нашего, честного прямого человека... На сцену их! Пусть видит их весь народ!»

И вот вышло так, что другие только «резонерствовали» насчет «русскости» в театре, только порывались, подражая Мольеру или Шекспиру, насадить эту «русскость», в драматической литературе и на сцене, а Гоголь, пренебрегая всякими «конвенансами» перед Западом, рискнул и впрямь сотворить в театре нечто совершенно русское, нечто оригинально-национальное, нечто неслыханное ни в драматургии России, ни в ее теории драматического искусства, ни особенно в его практике, коей Гоголь был привержен еще со школьной скамьи.

Для того, чтобы не быть голословным, приведу тут же биографические отрывки, рисующие нам как нельзя более убедительно, с каким ярым националистом и самобытным реалистом-новатором мы встречаемся на театральных подмостках в лице Николая Васильевича Гоголя.

Однажды Гоголь, учась в Нежинском лицее, сочинил, вместе с одноклассником Прокоповичем, двухактную пьесу из «малороссийского быта», в которой немалую роль дряхлого старика взялся играть сам Гоголь.

«Настал вечер спектакля, — рассказывает Т. Г. Пащенко, (свидетель первого театрального успеха Гоголя), — на который съехались многие родные лицеистов и посторонние... Во втором действии представлена на сцене простая малороссийская хата. Возле хаты стоит скамеечка; на сцене никого нет. Вот является дряхлый старик в простом кожухе, в бараньей шапке и смазных сапогах. Опираясь на палку, он едва передвигается, доходит, кряхтя, до скамьи и садится. Сидит, трясется,

хихикает и кашляет, да, наконец, закашлялся таким удушливым и сильным старческим кашлем, с неожиданным прибавлением, что вся публика грохнула и разразилась неудержимым смехом. А старик преспокойно поднялся со скамейки и поплелся со сцены, уморивши всех со смеху. Бежит за ширмы инспектор Белоусов: — Как же это ты, Гоголь? Что это ты сделал?

— А как же вы думаете сыграть натурально роль 80-тилетнего старика? Ведь у него, бедняги, все пружины расслабли и винты уже не действуют, как следует.

На такой веский аргумент инспектор и все мы расхохотались и более не спрашивали Гоголя. С этого вечера публика узнала и заинтересовалась Гоголем, как замечательным комиком»[4].

Публика могла бы после этого анекдотического случая, заинтересоваться Гоголем не только как «замечательным комиком» (по словам Т. Г. Пащенко), но в равной степени и как до сих пор непревзойденным приверженцем сценического реализма, — реализма, не знающего пределов.

Спешу оговориться, что такой реализм, в приведенном случае, отнюдь не объясняется у Гоголя лишь школьнической выходкой, так как и в зрелые годы знаменитый уже писатель прибегал не раз к подобным же крайностям реализма, неслыханного до него в истории драматического искусства. Так, например, в гостях у почтенного писателя С. Т. Аксакова, у которого было большое собрание, Гоголь, снизойдя ко всеобщим просьбам прочесть что-нибудь, подошел к столу перед диваном, сел на него и вдруг... рыгнул раз, другой, третий.

«Дамы переглянулись между собой, — вспоминал потом И. И. Панаев в «Литературных воспоминаниях», — мы... только смотрели на него в тупом недоумении. — «Что это у меня? точно отрыжка!» — сказал Гоголь и остановился. Хозяин и хозяйка дома даже несколько смутились... Гоголь продолжал: «Вчерашний обед засел в горле: эти грибки да ботвинья! Ешь, ешь просто, чорт знает, чего не ешь...» И заикал снова, вынув ру-

---

[4] В. Вересаев «Гоголь в жизни».

копись из заднего кармана и кладя ее перед собою... «Прочитать еще «Северную пчелу», что там такое?..» — говорил он, уже следя глазами свою рукопись. Тут только мы догадались, что эта икота и эти слова были началом чтения драматического отрывка, напечатаннаго впоследствии под именем «Тяжбы».

Нам теперь кажутся не только допустимыми, но и художественно-естественными типы, выведенные Гоголем, в его комедии «Женитьба». Мы привыкли уже «с легкой руки Гоголя» к таким сценическим образам и не находим, в представлении их на сцене, ничего революционного, диковинного, ничего «шокирующего».

Не то было раньше, — сто лет тому назад!

Стоит только обратиться к критике, появившейся тогда в журналах, под свежим, непривычным впечатлением от образов, какие выпустил на сцену гениальный автор «Женитьбы», чтобы сразу же оценить новизну его резко-смелого творчества. Один из журналистов по поводу провала этой пьесы писал: «Главным и единственным условием сцены является — изящество, приличие. Там, где условие это нарушено, в душе каждого, не совсем испорченного человека, пробуждается какое-то непостижимое эстетическое чувство, которое негодует на это нарушение и отвергает грубую и грязную природу. Да, г.г. писатели, природа, естественность нужны, необходимы на сцене, но в очищенной форме, в изящном виде, с приятной стороны и с приличием выраженные. Всякая же пошлая грязная природа отвратительна. И публика единогласно ошикала пьесу Гоголя, обнаружив всю свою тонкость и чувство приличия. Слава ей и честь!.. Говорят, что это природа... Хороша отговорка и какое высокое призвание выбирать из самых низших слоев общества всё то, от чего невольно отвращаешь взоры... Публика доказала, что, несмотря на редкое появление у нас оригинальных пьес, она не увлекается слепым и мнимым патриотизмом там, где оригинальное русское произведение недостойно принадлежать к области изящной словесности. Пишите, что хотите, барды г-на Гоголя. Возгласы ваши не изменят единодушного приговора, произнесенного целою пуб-

ликой, не дозволившею, по окончании пьесы ни одного одобрительного «знака». («Репертуар», 1842 г.).

И все эти «громы и молнии» пали на голову автора только за то, что вместо «petits maître'ов», он вывел на сцену служилый люд, взятый прямо из жизни, вместо лакея и субретки — крепостного мужика и «неотесанную» девку, вместо среды «негоциантов» — чисто-русское купечество, вместо манерной «courtiere de mariage» — архирусскую разбитную сваху. Одним словом — вместо иностранных «персонажей» с русскими именами, — русских «сочных» действующих лиц, со свойственным им говором, повадкой и обычаями, от которых, как выражался, помню, художник Конст. Коровин, «за версту несет матушкой Русью».

«Женитьба» была первой по времени художественной «бытовой комедией», — констатирует академик Нестор Котляревский в своей известной монографии «Н. В. Гоголь».

«Мы с этим типом комедии теперь — после Островского — хорошо знакомы, — говорит авторитетный критик. — Но написать такую до Островского — значило сделать большое открытие в области искусства. И в этом, — признает Нестор Котляревский, — заслуга Гоголя, как драматического писателя. Он первый признал, что театр существует для того, чтобы прежде всего изображать жизнь верно, без прикрас и натяжек, и первый стал ценить, в художественном типе, его полное соответствие с жизненной правдой».

«Женитьба» Гоголя, его «Лакейская», «Тяжба», «Игроки» и «Ревизор» образовали ту самобытную русскую школу драматургии, в которой и окреп, и вырос замечательный талант А. Н. Островского, — этого исключительного мастера жанровой русской комедии и драмы, чье на редкость плодотворное творчество прославилось в России, как «бытовой театр Островского».

Но если Гоголю, за недолгие годы его жизни, удалось создать, путем явной революции, целую школу национальной драматургии, обратив «басурманский театр» в «православную веру» русских подвижников реализма, — он преуспел в этом лишь потому, что ко времени постановок его пьес на сцене, на ней оказал-

ся такой конгениальный ему актер, как М. С. Щепкин, явивший миру совершенно новую для своей эпохи манеру игры, — манеру той естественности воплощения на сцене драматического образа, каковая граничила с естественностью поведения человека в жизни, начиная с манеры разговаривать и кончая манерой хранить молчание.

Я уже имел случай, изложить сущность открытой Щепкиным, под влиянием князя П. М. Мещерского, новой манеры игры. Но если упрочение этого нововведения на русской сцене принадлежит актеру Щепкину, — не так-то легко решить, кому именно принадлежит почин этого нововведения, ибо, — рядом с Мещерским, как основоположником реалистического направления в искусстве можно считать также и Гоголя. — Как мы видели, еще на школьных спектаклях, в Нежинском лицее, Гоголь, по сравнению с другими их участниками, отличался исключительной (неслыханной до той поры!) реалистичностью игры.

«Больше всего надобно опасаться, — писал Гоголь впоследствии, формулируя свои взгляды на сценическое искусство, — чтобы не впасть в каррикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального даже в последних ролях. Напротив, нужно особенно стараться актеру быть скромней, проще и как бы благородней, чем как в самом деле есть то лицо, которое представляется. Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собою именно в той сурьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии».

Эти взгляды, однако, не находили в эту эпоху признания и, когда Гоголь, чувствуя в себе недюжинный талант актера (коим он обладал в высокой степени!) захотел поступить на сцену императорского театра, — его простая, искренняя реалистическая игра потерпела полное «фиаско»: чиновник, производивший испытание Гоголя, нашел, что тот читает чересчур уж просто, без должного на сцене «выражения», и подал, вследствие этого рапорт директору театров о совершенной неспособности Гоголя к драматическому искусству.

Неудача Гоголя, однако, в осуществлении его взглядов на игру актера оказалась своевременно поправимой, так как он нашел, как мы знаем, в своем друге М. С. Щепкине конгениального ему артиста. И историки театра до сих пор спорят, артист ли применил на сцене теорию, выработанную его другом-писателем, или же писатель своим пером дал только письменное оформление мысли, самостоятельно возникшей у его друга-артиста.

Как бы то ни было, совпадение, и притом одновременно возникшее, взглядов Гоголя на театр со взглядами Щепкина, обусловило, — согласно старой истине, — «в единении — сила», — тот быстрый успех реформы драматического искусства в России, какая дала ему, наконец, подлинно русские основы и самобытное направление в поисках наивысшего реализма.

Гоголь и Щепкин оказались, на заре истории театра в России, теми замечательными театральными деятелями, которые могли преуспеть лишь потому, что взаимно дополняли друг друга.

Когда Щепкин, сознавая свою лицедейскую мощь, начинает томиться в иноземном «переводном» репертуаре, где ему приходилось тратить свой талант на жалкие «шаблоны», — в истории драматического искусства появляется, ему на выручку, Гоголь, со своими русскими оригинальными комедиями!

Когда Гоголю, в свою очередь, не удается занять подобающее ему место среди актеров императорского театра, — он встречает на пути своем Щепкина, который словно призван был осуществить самые смелые чаяния своего друга — драматурга!

Когда Гоголь впервые в истории русского театра заводит речь о «постановке», которая (по его выражению, в письме к графу А. П. Толстому) должна быть «произведена действительно и вполне художественно», причем «чтобы дело это было поручено не кому другому, как первому и лучшему актеру художнику, который отыщется в труппе», — то таковой актер «отыскивается» как раз в лице Щепкина, стремившегося к тому, чтоб игра отдельных актеров создавала подчиненное общему началу впечатление, т. е., другими словами,

стремившегося (опять-таки впервые в истории русского театра) к художественной «постановке».

Гоголь и Щепкин должны знаменовать, перед критическими очами историков театра, расцветающую юность подлинно-русского, самобытного театра! — ибо лишь под влиянием этих двух реформаторов, лишь следуя оригинальному и революционному примеру Гоголя и Щепкина, драматургия, лицедейство и искусство постановки спектакля в России порвали воочию с рабским подражанием Западу и стали на свою собственную национальную почву.

Нам остается теперь уделить место главному шедевру Гоголя — «Ревизору», над которым он работал много лет, в расцвет своей творческой деятельности, каковую комедию он подробно сам комментировал и коей дал два различных, на протяжении десяти лет, объяснения.

Как я уже отметил, сюжет «Ревизора» дал Гоголю Пушкин. Но с таким сюжетом Гоголь мог и сам познакомиться, прочтя, например, ходившую тогда по рукам рукопись комедии Квитки-Основьяненки «Приезжий из столицы или суматоха в уездном городе».

Содержание этой комедии Квитки сводится к фабуле, как нельзя более сходственной с фабулой «Ревизора». Судите сами![5]

Городничий уездного города Фома Фомич Трусилкин получает от одного из служащих, в губернской канцелярии извещение, что через его город проедет важная и знатная особа, кто — неизвестно, но только очень уважаемая губернатором. Городничий предполагает, что эта особа — ревизор. Это известие вызывает большую тревогу и в семье городничего, и среди его знакомых, и в чиновных кругах города. Всего больше, конечно, заинтригован чиновный мир: флегматичный Тихон Михайлович Спалкин — уездный судья; Лука Семенович Печаталкин — почтовый экспедитор и Афиноген Валентинович Ученосветов, большой театрал и смотритель уездных училищ. Городничий, потерявший голову, начинает придумывать разные меры для достойной встречи ревизора, предлагает снять заборы на

[5] Н. В. Гоголь, Н. Котляревского.

нижней улице и положить доски по большой, где ревизор поедет, лицевые стороны фонарных столбов помазать сажей и, чтоб во время пребывания ревизора не произошло пожара, везде у бедных запечатать печи. Пристав Шарин от себя предлагает набрать кое-кого зря да посадить в острог, так как арестантов мало и могут подумать, что они распущены... Наконец, решено посадить порасторопнее человека на колокольню, чтобы он, чуть увидит экипаж, сломя голову летел бы к городничему.

Когда все чиновники в мундирах собрались у городничего и он расставил их в зале по порядку, настает страшная минута, и является приезжий из столицы Владислав Трофимович Пустолобов, который входит важно и, пройдя всех без внимания, останавливается посреди комнаты. Городничий подает ему рапорт и начинает представлять сначала чиновников, затем дам. Ученосветов узнает в Пустолобове своего старого знакомого, выгнанного из университета студента, и идет к нему с распростертыми объятиями, но тот отступает от него и, до особенной аудиенции, велит ему наблюдать строжайшую скромность. Наконец, городничий решается обратиться к ревизору с вопросом о том, в каком он чине, чтобы не ошибиться в титуле, и Пустолобов отвечает ему развязно, что он уже достиг до той степени, выше которой подобные ему не восходят». Все заключают из этих слов, что он превосходительный, и действие кончается общим шествием в столовую.

«Не угодно ли после дороги отдохнуть?» — спрашивает городничий своего гостя. — «Мне отдыхать? что же было бы тогда с Россией, ежели бы я спал после обеда?» — отвечает Пустолобов и просит к себе на прием чиновников. Оказывается, что Пустолобов разыгрывает всю эту комедию с целью найти богатую невесту и достать хоть какую-нибудь сумму денег, так как он без копейки. Первым он вызывает к себе на аудиенцию Ученосветова, выговаривает ему за неуместную фамильярность при встрече, по секрету объявляет ему, что эта фамильярность чуть не нарушила равновесие Европы и велит соблюдать впредь строжайшую тайну. Между прочим, он узнает, что племянница городничего

— невеста с достатком и что самое близкое лицо к этой девице — тетка. Но сердце племянницы городничего, на которое нацелился ревизор, не свободно и уже отдано майору Милову... Пустолобов, который этого не подозревает, открывает кампанию и признается сестре городничего в своей любви. Старая дева, не расслышав, кого любит Пустолобов, принимает всё на свой счет. Наконец, городничий и почтмейстер приносят Пустолобову им же написанные бумаги, как бы полученные с нарочной эстафетой. В этих бумагах значится, что иностранное министерство возлагает на Пустолобова произвести тонкую хитрость и назначает для этого десять тысяч. Деньги Пустолобов может получить, где вздумает... Наш ревизор, однако, мирится и на пяти. Но казначей уехал, и городничему остается раздобыть где-нибудь эти деньги в городе; на первый случай он предлагает свои 500 р., который Пустолобов и принимает «на эстафеты». Ему тут же приходит в голову и еще новая мысль — запереть город, чтоб никто не узнал об его проказах и не помешал ему жениться; для этого он приказывает городничему не впускать и не выпускать без его ведома никого за заставу... Этим он сам себе, как оказывается впоследствии, ставит ловушку. Интрига начинает близиться к развязке. Старая дева доводит до сведения своей племянницы о пламени, каким к ней пылает Пустолобов. Желая занять ее место, она уговаривает племянницу на время скрыться, а Пустолобову говорит, что племянница от его предложения в восторге, согласна бежать с ним и венчаться в ближайшем селе. Она предупреждает его только, чтоб он не удивился, если невеста будет молчать не только всю дорогу, но и под венцом. Пустолобов на всё согласен.

Наконец, появляется городничий, который пропадал, отыскивая для Пустолобова деньги по всему городу. Ему докладывает пристав, что ревизор уехал в карете и, как ему показалось, с его племянницей. Городничий озадачен, зачем ревизору понадобилось бежать, когда он открыто мог сделать честь всей семье своим предложением. Всё объясняется, когда тот же пристав подает городничему бумагу от губернатора. В ней сказано, что высшее начальство, узнав, что отко-

мандированный в некоторые губернии титулярный советник Пустолобов осмелился выдавать себя за важного государственного чиновника, производящего исследования по какой-то секретной части, и через то наделавший больших беспорядков и злоупотреблений, предписывает схватить его и прислать за строгим караулом в Петербург.

Общее смятение на сцене, и затем развязка: ревизора ловят у заставы, за которую его не пропускали по собственному его же предписанию. Вместе с ним вытаскивают на сцену и закутанную даму, которая в обмороке лежит у двух солдат на руках. С нее срывают покрывало и оконфуженная и рассерженная тетушка начинает ругаться. Пустолобова уводит пристав; племянница появляется, майор Милов протягивает ей руку и городничий доволен, что всё это так хорошо кончилось и что он отделался 50-ю рублями, т. к. 450 были взяты у Пустолобова при обыске...

Нет никакого сомнения, что, в наше время строгой защиты авторских прав, «Ревизор» Гоголя, появившийся на сцене и в печати после обнародования Квиткой-Основьяненко вышеизложенной комедии, был бы принят за бесспорный плагиат, как бы Гоголь ни заверял судей, что знать не знает о «Приезжем из столицы».

Мог Гоголь позаимствовать сюжет своего «Ревизора» (злые языки говорят, что он просто «списан») — у некоего Жукова, автора комедии «Ревизор из сибирской жизни» (1796 г.); можно еще предположить, как недавно было сделано, что ввиду часто повторявшихся в русской жизни случаев, подобных описанному в комедии Гоголя, сложился вообще бродячий анекдот о самозванном ревизоре и одураченных им провинциальных чиновниках. Весьма возможно, что и Гоголь, и Квитка, и другие обработали один из подобных рассказов, чем и объясняется то сходство, какое замечается в их комедиях.

Рядом с этим, некоторые из критиков указывают, что в «Ревизоре» Гоголя имеются всё же ситуации, которые были ранее использованы другими драматургами; — так у знаменитого баснописца «дедушки» Крылова, в его пьесе «Урок дочкам» (подражание

«Les précieuses ridicules» Мольера), слуга Семен, переодевшись в элегантный костюм, выдает себя за французского маркиза, внушая барышням, скучающим в деревне без светского общества, что он лично путешествовал по России и оттого говорит по-русски. Это как бы «Ревизор» тонкого воспитания, которое и так и сяк демонстрируют перед ним плененные им барышни. Так как из «маркиза» им не удается извлечь ни одного французского слова, — обман открывается и пьеса кончается самым забавным образом.

В другой комедии того же Крылова «Пирог» имеется сцена, до-нельзя напоминающая развязку «Ревизора» Гоголя, а именно сцена чтения письма, которое каждое из действующих лиц дочитывает только до того места, где содержится неприятный о нем отзыв.

«Ввиду всех этих соображений, — констатирует академик Н. Котляревский, в своей монументальной монографии «Н. В. Гоголь», — вопрос о зависимости «Ревизора» от предшествующих ему однородных по замыслу комедий, должен остаться открытым». Но этот вопрос, — как правильно замечает Н. Котляревский, — «имеет совершенно второстепеное значение в истории творчества» Н. В. Гоголя.

Я нарочно собрал здесь столько данных «плагиатного характера», в Гоголевском «Ревизоре», чтобы показать, что не в этих данных, касающихся сюжета, фабулы темы, анекдота кроется успех бессмертного «Ревизора», давным давно затмившего все другие произведения, его напоминающие, а в литературно-театральной обработке, данной своему произведению Гоголем, в осмыслении анекдота, послужившего ему канвой, и в углублении основной идеи этой комедии нравов, которая кажется с первого взгляда «легкой комедией», близкой к фарсу.

«Je prends mon bien où je le trouve»[6] — говорил Мольер, пользуясь порой сюжетами и отдельными ситуациями, взятыми из итальянской народной комедии. То же самое мог сказать про себя Шекспир, часто заимствовавший для своих трагедий данные, уже до него

[6] Я беру свое добро там, где я его нахожу.

литературно обработанное другими писатеялми. И то же самое в отношении своего «Ревизора» мог бы сказать и гениальный русский сатирик Гоголь.

История, как давно известно, не только повествует, но и поучает. И история появления на свет «Ревизора», история его воздействия на умы зрителей и читателей XIX века, история его влияния на русскую драматургию, история утверждения на русской сцене той новой (по языку, типам и манере развития действия) формы, какую явил Гоголь, как драматический писатель, — вся эта история вкупе не менее поучительна, чем самый факт победы, в знаменательный момент истории русского театра, новой, более совершенной, по сравнению с предыдущей, и оригинально-русской формы над сюжетным содержанием, первенствовавшим раньше в глазах зрителей на представлениях подобного рода комедий.

В чем же заключается эта новая Гоголевская форма комедии и ее победа над сюжетным интересом?

Она заключается в ее полном освобождении от ложноклассической скорлупы, из которой эта форма вылупилась в качестве чисто русской бытовой комедии, где индивидуализация характеров, вместе с их типичностью, доведена до полного совершенства, а архитектоника пьесы блещет художественной экономией, отбрасывающей всё лишнее и заставляющей частности служить главной, проникающей всю комедию идее.

Подобно тому, как Бетховен, — после Гайдна, Моцарта и их знаменитых предшественников, — достиг идеальной формы сонаты (т. е. «построения» первой части больших инструментальных произведений, как-то: симфонии, концерта с оркестром, квартета и собственно «сонаты»), так и Гоголь, — после Грибоедова, Фонвизина и их предшественников — достиг идсальной формы, какая послужила потом образцом и для Островского, и для Сухово-Кобылина и для целого ряда русских драматургов, культивировавших жанр комедии.

«Сказать новое слово в использованной области, — говорит проф. Б. Варнеке, в своей «Истории русского театра», — труднее, чем коснуться чего-нибудь не разработанного. Тонкий вкус позволил Гоголю сразу раз-

глядеть всё то, что мешало комедии его предшественников возвыситься хоть слегка над общим уровнем пьес, обычного в ту пору типа. Заурядной работе Квитки, отбрасыванием одних черт и углублением других, Гоголь, как искуснейший ювелир, придал неувядаемую прелесть истинно художественного произведения, достоинства которого заставляют забывать о всех предшествующих попытках того же рода. Искусно обойдя все банальное, все «избитое», Гоголь обработку того же самого сюжета перевел на новую, высшую ступень, в истории нашей драмы, и отодвинул этим от своего «Ревизора» комедию Квитки едва ли не на такое же расстояние, какое отделяет драмы Шекспира от положенных в их основу хроник Голиншедта».

«Ревизор» имел исключительный успех, будучи сыгран, в первый раз, 19-го апреля 1836 г. на сцене Александринского театра. Но этот успех обязан особым обстоятельствам того времени. А именно: до представления «Ревизора» на сцене эта комедия Гоголя была прочитана самому императору Николаю Павловичу и ему понравилась; хлопот, таким образом, с цензурой было мало. Царь был на первом представлении, смеялся много, уезжая, сказал будто: «тут всем досталось, а более всех мне», послал даже министров смотреть «Ревизора» и оградил таким образом пьесу от всяких нападок со стороны власти. Но нападки последовали не с этой стороны, — замечает Н. Котляревский. — Часто говорится о том враждебном приеме, который встретил «Ревизора». При оценке этого приема, нужно, однако, сделать кое-какие весьма существенные оговорки. В общем, комедия имела успех колоссальный, подтвержденный свидетельством, современников; давалась она очень часто и театр был всегда полон. Таким образом, у публики, в широком смысле слова, комедия не встретила никакого враждебного приема, а для Гоголя ее представление было не фиаско, а торжеством. Но в некоторых кругах — аристократических, чиновных и литераторских — она вызвала очень недоброжелательные суждения и намеки. Они Гоголя смутили и оскорбили, и он, под первым впечатлением, сильно преувеличил их общественное значение.

Артист Щепкин, игравший роль городничего, был, как и Гоголь, опечален подобным двойственным приемом комедии, но его скоро утешил один из приятелей, очень остроумно заметив: «Помилуй, как можно было ее лучше принять, когда половина публики берущей (взятки), а половина — дающей (таковые)».

Гоголь, однако, не мог так скоро утешиться, что подтверждается, между прочим, следующим письмом к тому же Щепкину: «Все против меня, чиновники пожилые и почтенные кричат, что для меня нет ничего святого, когда я дерзнул так говорить о служащих людях; полицейские против меня: купцы против меня; литераторы против меня; бранят и ходят на пьесу; на четвертое представление нельзя достать билетов. Если бы не высокое заступничество государя, пьеса моя не была бы ни за что на сцене, и уже находились люди, хлопотавшие о запрещении ее. Теперь я вижу, что значит быть комическим писателем. Малейший признак истины — и против тебя восстают, и не один человек, а целые сословия. Воображаю, что же было бы, если бы я взял что-нибудь из петербургской жизни, которая мне больше и лучше теперь знакома, нежели провинциальная. Досадно видеть против себя людей тому, который их любит между тем братскою любовью».

Через месяц после представления комедии он пишет Погодину:

«Писатель современный, писатель комический, писатель нравов должен подальше быть от своей родины. Пророку нет славы в отчизне. Что против меня уже решительно восстали теперь все сословия, я не смущаюсь этим, но как-то тягостно, грустно, когда видишь, в каком неверном виде ими всё принимается. Частное принимать за общее, случай, за правило! Что сказано верно и живо, то уже кажется пасквилем. Выведи на сцену двух-трех плутов — тысяча честных людей говорит: «Мы не плуты».

И, покидая Россию, Гоголь писал тому же другу: «грустно, когда видишь, в каком еще жалком состоянии находится у нас писатель. Всё против него и нет никакой сколько-нибудь равносильной стороны за него. «Он зажигатель! Он бунтовщик!» И кто же говорит? Это

говорят мне люди государственные, люди выслужившиеся, опытные люди, которые должны бы иметь на сколько-нибудь ума, чтоб понять в настоящем виде, люди, которые считаются образованными».

Под влиянием такого раздражения на хулителей его «Ревизора» Гоголь, как известно, покинул Россию. Но и заграницей нападки на него его недоброжелателей не были забыты и способствовали, как думают некоторые, развитию в Гоголе того мистического настроения, какое привело писателя к душевному заболеванию. Только этим недугом болезненно-религиозного Гоголя можно объяснить сочинение им «Развязки Ревизора», где автор, через десять лет после созданного им шедевра, дает проповедническое наставление тем, кто принял его пьесу за пустую комедию.

«Ревизор этот — наша проснувшаяся совесть, — писал Гоголь, страшась обвинения в греховном легкомыслии, — совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя. Перед этим ревизором ничто не укроется, потому что, по Именному Высшему повелению, он послан и возвестится о нем тогда, когда уже и шагу нельзя будет сделать назад. Вдруг откроется перед тобою, в тебе же откроется такое страшилище, что от ужаса подымется волос. Лучше же сделать ревизовку всему, что ни есть в нас, в начале жизни, а не в конце ее — на место пустых разглагольствований о себе и похвальбе собою, да побывать теперь же в безобразном душевном нашем городе, в котором бесчинствуют наши страсти, как безобразные чиновники, воруя казну собственной души нашей. В начале жизни взять ревизора и с ним об руку переглядеть всё, что ни есть в нас, — настоящего ревизора, не подложного, не Хлестакова! Хлестаков — щелкопер, Хлестаков — ветряная светская совесть, продажная, обманчивая совесть; Хлестакова подкупят как раз наши же, обитающие в душе нашей, страсти».

Можно себе живо представить, какое впечатление должно было такое толкование обезумевшего Гоголя произвести на его приятеля Щепкина, 10 лет пожинавшего лавры в «Ревизоре» за художественно-реалисти-

ческое толкование и исполнение на сцене роли городничего.

«Не давайте мне никаких намеков, что это де не чиновники, а наши страсти, — писал Гоголю возмущенный Щепкин, — нет, не хочу я этой переделки, это люди настоящие, живые люди, между которыми я вырос и почти состарился... Нет, я их вам не дам, не дам, пока существую. После меня, переделывайте хоть в козлов, а до тех пор я не уступлю вам»...

Нечего и говорить, что никто из артистов не стал до настоящего времени жертвой помраченного сознания великого писателя и «Ревизор» ставится повсеместно на сценах в том первоначальном толковании Гоголя, какое им было дано перед премьерой его комедии и развито в 1841 году; в этом толковании, как нельзя более явствует, что речь идет об истинно-реальной комедии, в которой «на первом плане стоит не то или другое господствующее чувство, желание или страсть действующего лица, а оно само, это действующее лицо — живое, со всеми признаками живого человека, т. е. с целой суммой чувств, мнений и стремлений».

«Недоросль» Фонвизина, «Женитьба» и «Ревизор» Гоголя, отчасти «Горе от ума» Грибоедова — вот уже начало национально-бытового русского театра и начало блистательное, если должным образом оценить эти шедевры драматургии, в их оригинальных реалистических чертах.

Оставалось только, чтобы вожаки этого нового направления, в драматической литературе, вызвали своими произведениями талантливых единомышленников и подражателей, которые, вкупе с ними, коренным образом изменили бы репертуар русского театра середины XIX столетия, обогатив его чисто русскими, по духу, языку и приемам, комедиями и драмами.

Но этого не случилось, в ожидаемый срок: шедевры Фонвизина, Гоголя и отчасти Грибоедова оставались долгое время лишь счастливыми исключениями, среди пьес иностранного толка и всякого рода переделок или переводов с французского, немецкого и других языков.

Было высказано, в этом отношении, чрезвычайно верное предположение, что если бы какими-нибудь

судьбами Россия была совершенно изолирована от влияния Европы и целиком предоставлена самой себе, то литература русская, уже окрепшая, полная блеска и самобытности, конечно, не умерла бы, но театр надолго прекратил бы свое существование: он потерял бы всякий интерес для зрителей.

«Чем мог бы жить русский театр? — спрашивает И. Н. Игнатов, сделавший это остроумное предположение: — в чем находил бы смысл своего существования? Где черпал бы вдохновение?[7] «В нашей истории, — писали «Литературные прибавления к русскому инвалиду», в 1837 году, — столь драгоценной, занимательной для всякого русского, нет ничего драматического. Женщины, семейная жизнь не видны в ней, а с ними пропадает самая сильная, самая драматическая, самая разнообразная из страстей любовь... Честолюбие, ненависть к иноземцам и любовь к родине — вот главные причины всех действий, всех преступлений, всех добродетелей... Современная русская жизнь содержит в себе более элементов драматических; но эти элементы еще не спелы, они в брожении: от этого у нас до сих пор не было и не могло быть комедии». Позднее, в 1847 году, Ф. Кони писал, в «Репертуаре и Пантеоне»:

«Наша политическая жизнь слишком молода, чтобы могла служить источником для драмы... Наша жизнь гражданская тесно связана с административною и не всех пружин ее можно касаться в драме... Драма из общественного современного быта решительно невозможна; формы нашей жизни слишком определенны и положительны, чтобы можно было допустить мысль, что страсти у нас могут иногда шагать за показанные пределы»...

«С новыми для себя чувствами, положениями, событиями, с новым отношением к людям зрители знакомились в театре, и для этой публики весь громадный репертуар бенефисных пьес, — мелодрамы, романтические пьесы, чужестранные бытовые комедии, незнакомые, странные, далекие, хотя и с русскими именами действующих лиц — были школой, раскрывшей невиданные до сих пор горизонты».

---

[7] И. Н. Игнатов «Театр и зрители».

Ни Пушкин, ни «Мертвые души» не дали ей, этой сборной, часто малограмотной или совсем безграмотной публике того, что получила она от Дюканжа, Анисе-Буржуа, Дюма, Гюго, Скриба, Делявиня и от их русских подражателей и переделывателей. Иностранцы научили русских театралов интересоваться тем, что без них не обратило бы на себя внимание. Театр был отвлечением от обыденной жизни, обольстительным рассказчиком о заманчивых предметах, таких привлекательных и неизвестных в обыденном существовании; он притягивал и к себе, и к тому, что сможет наградить аналогичными впечатлениями, — к литературе».

«Если вы просмотрите репертуар того времени, если вы познакомитесь с названиями всех этих драм, «драматических представлений», в трех, четырех, пяти действиях, или «отделениях», или «сутках», вы будете поражены количеством русских пьес, — повидимому полным опровержением того, что сейчас сказано. Иностранный репертуар слабее, бледнее; всё русские авторы, всё наша родная драматургия. Но как бы не назывались пьесы, — переделанными, переводными или оригинальными, — это главным образом дурные слепки с хороших или по большей части дурных иностранных образцов. Их духовным отцом был иностранец, их первым восприемником — иностранный зритель».

Не было ничего легче, как показать нелепость большинства мелодрам, их неестественность, чрезмерную сгущенность страстей и происшествий, крайности характеристик, черноту злодейств и снежную белизну невинности. Не надо было обладать чрезмерно развитым художественным вкусом, чтобы, например, в знаменитой «Жизни игрока», найти все смертные грехи против истинной художественности. Но «Тридцать лет или жизнь игрока» шла бесконечное число раз, несмотря на эти грехи, или вернее благодаря им. «Благодаря этим грехам против художественности и естественности, — полагает И. Н. Игнатов (в цитированной уже книге, стр 244), пьеса притягивала к себе зрителей; благодаря им она вместе с целым сонмом одинаковых пьес воспитала зрителей, познакомила их с новыми чувствами, новыми вопросами, новыми мыслями».

Спрашивается, что представляли собой эти «новые чувства», «новые вопросы», «новые мысли», возникавшие среди серой, политически отсталой русской публики, под воздействием иностранных мелодрам, где вся жизнь была так непохожа на русскую, протекавшую за оградой театра, в одну из самых мрачных эпох монархического строя, царившего на Руси?

Ответ подсказывается самим этим строем, при котором и стремление к свободе, и к распространению гражданских прав, и новые мысли о прогрессе, об административном произволе, о неограниченном деспотизме царской власти и т. п. были, казалось, раз навсегда осуждены, как политически не вяжущиеся с взглядами правительства. А между тем, подобного рода вопросы и чувства и мысли невольно внушались той иностранной жизнью, какая озадачивала русских зрителей и в мелодраме, и в слезных комедиях, и в драмах, и даже в беззаботно-вольных по духу водевилях. Этим зрителям, жившим пресной, однообразной, вялой жизнью, — замечает И. В. Игнатов, — зрителям «видевшим у соседа то, что ежедневно видели у себя, никогда не заглядывавшим в чужую душу, не знавшим даже чужой внешней обстановки, — мелодраматические герцоги и рыцари были невиданною отрадою. Они одевались, ходили, говорили по-особенному, иначе обращались друг с другом, совсем по-иному поступали. Они чего-то волновались, выкрикивали грозные речи, скрещивали на груди руки, скрещивали с противником шпаги. Их внешности отвечало внутреннее, непонятное, содержание».

Это содержание намекало на то, какого до обидности не хватало русскому обывателю, начинавшему, под влиянием подобных пьес из иностранной жизни, чувствовать себя гражданином, у которого тоже, оказывается, где-то притаилось в душе сознание своего собственного достинства, тоже имелось где-то в груди чувство чести, рвалось наружу право свободной критики и стремление к равенству перед законом.

4

В то время, как в России царствовал Николай I, а вместе с ним, царила эпоха беспросветного консерватизма, — во Франции зрела новая революция, приведшая к свержению Луи Филиппа и провозглашению второй Республики.

Когда из-заграницы пришли в Россию вести о событиях 1848 года, — полиции было приказано немедленно сообщать в Охранное отделение о всех, кто будет обсуждать эти волнующие вести; а тех, кто будет вдаваться в излишние подробности, беседуя о них, — хватать, «без разговоров» и сажать под арест.

Эта политика, которая в народе называлась «тащить и не пущать» — не могла, однако, совладать с тем ростом недовольства, какое развивалось в России, крепло под воздействием полицейского произвола и находило оправдание в вестях о новой революции во Франции.

Это был у нас тоже своего рода революционный порыв, но порыв осторожный, порыв с оглядкой на всесильное III Отделение и, в силу политических обстоятельств направленный по линии наименьшего сопротивления.

Спрашивается, что ж это была за «линия», каковой начальство у нас оказывало тогда наименьшее сопротивление?

Таковой являлась, как мы знаем, линия разоблачения не «предержащих властей», не венценосных повелителей, а того «темного царства» (по выражению Добролюбова), какое представляла собой закоснелая, некультурная, погрязшая в интересах личного обогащения, купеческая среда, а рядом с нею жизнь мелкого, блудливого, по части взяток и в большинстве, бессовестного чиновного люда, служившего сплошь и рядом, беззаконным образом, тому же купечеству.

Это «темное царство», на фоне внешне блестящего царства Николая I, который мирволил алчным домоганиям «Тит Титычей» и не в меру услужливых «Ризпо-

ложенских», составлявших надежную опору для трона, — это «темное царство» должно было, мнилось многим, — предстать наконец пред судом русского общества и быть показано ему во всей своей отталкивающей наготе, во всей своей поучительной наглядности.

Такой цели публичного шельмования порока мог сослужить наилучшую службу только театр, — правдивый, убедительный, в своем бытовом реализме, беспощадный, в своей страшной магии всенародного изобличения.

Нехватало только драматурга, который отважился бы на такой подвиг и сумел бы его совершить! — нехватало писателя, который не отделался бы одной-двумя пьесами, в этом обличительно-революционном деле (как, скажем, Фонвизин, Грибоедов и Гоголь), а посвятил бы этому делу всю свою творческую жизнь.

И такой драматург нашелся: он появился как раз в тот исторически назревший момент когда всем стало ясно, что приспело время его появления.

Этого драматурга звали Александр Николаевич Островский и его драматургия, обогащающая до сих пор репертуар русского театра, составила, во второй половине XIX века, революционную, как по духу, так и по технике эпоху в русском драматическом искусстве.

Эта драматургия, — как писал потом сам Островский, — началась 14-го февраля 1847 г., когда двадцатичетырехлетний Островский прочел в Москве, в доме проф. С. П. Шевырева, в присутствии знаменитого критика Аполлона Григорьева, первые сцены из своей комедии «Банкрот», переименованной потом в «Свои люди — сочтемся».

С этого знаменательного года и вплоть до последнего года своей на редкость плодотворной деятельности Островский написал около 50-ти пьес, создавших, можно сказать, весь репертуар русского бытового театра.

И в этом богатейшем репертуаре прозвучало и запечатлелось, как нельзя убедительнее, очень важное новое слово, — я имею в виду слово «народность», означающее совокупность характерных черт той или другой нации. Слово это, по существу, старое, затрепан-

ное, но в драматургии Островского совершенно обновившееся, так как было выражено впервые с наглядной убедительностью и в той мастерской форме, какая составляет секрет искусства у Островского.

В этом смысле, — смысле понятия «народности», углубленного в обрисовке типов и в построении диалогов, наполняющих произведения Островского, — его по справедливости не только можно, но и должно признать основоположником чисто-русской драматургии.

Очень много было толков, в огромной критической литературе, посвященной Островскому, о его мировоззрении, его миросозерцании.

Из всего, что было об этом сказано, наиболее близко подошел к истине А. М. Скабичевский. Основная нравственная философия, проникающая все пьесы Островского, заключается — по мнению Скабичевского — в словах Платоши Зыбкина, из комедии «Правда хорошо, а счастье лучше»:

«Всякий человек, что большой, что маленький, — это всё одно, если он живет по правде, как следует, хорошо, честно, благородно, делает свое дело себе и другим на пользу. Вот он и патриот своего отечества. А кто проживает только готовое, ума и образования не понимает, действует только по невежеству, с обидой и насмешкой над человечеством, и только себе на потеху — тот мерзавец своей жизни».

«И действительно, — говорит А. М. Скабичевский, — все действующие лица пьес Островского можно подразделить на эти две рубрики. Все они или патриоты своего отечества в том смысле, что стремятся жить по правде, честно, благородно, упорно трудятся, делая свое дело, может быть, и очень маленькое, незаметное, но непременно на пользу и себе, и людям, — или же, напротив того, основой их жизни являются «бешеные деньги», скопленные более или менее темными и незаконными путями, что не мешает им полагать в этих деньгах всё свое человеческое достоинство и гордость. С презрением смотрят они на трудящихся людей, в каждой работе предполагают для себя крайнее унижение, живут именно лишь себе на потеху, с обидой и насмешкой над человечеством и самодурствуя над ним».

Это воззрение, вернее миросозерцание Островского, Аполлон Григорьев считал «коренным русским миросозерцанием», находя его «здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без увлечений в ту или другую крайность, идеальным, наконец, в справедливом смысле идеализма без фальшивой грандиозности или столько же «фальшивой сантиментальности».

Что касается критических отзывов о технике Островского, то они были сгруппированы Добролюбовым, в его памятной статье «Темное царство». Главная заслуга Островского, — по мнению Добролюбова, — состоит в том, что он дал «верную картину быта тех сословий», какие выводятся в его произведениях, и в «верности народного языка», каким говорят герои Островского.

Я позволяю себе, не вполне согласиться с подобного рода оценкой Добролюбова, и считаю, что она легко ведет к недоразумению, какое иначе, как недооценкою искусства Островского назвать нельзя.

В самом деле! — слова Добролюбова, об уменьи Островского представить верную картину быта тех сословий, из которых «брал он сюжеты для своих произведений» и о «верности народного языка», в комедиях Островского, понимаются сплошь и рядом в том смысле, что реализм Островского был близок к фотографичности быта и к фонографичности речи, что совершенно не соответствует действительности и умаляет значение Островского, как замечательного художника народного быта и мастера в творчестве театрального диалога. Если бы язык, в комедиях Островского, был им просто «взят напрокат», из речей современных ему купцов, чиновников и прочих обывателей, безо всякой обработки диалога в высоко-художественном плане, — текст комедий Островского, их выразительный диалог должен был бы сам собой «ложиться на язык» актеров.

«А вот подите же, какое неприятное явление, — вспоминает К. С. Станиславский, игранную им роль Паратова в «Бесприданнице», — несмотря на великолепный язык пьесы Островского, в которой нельзя переместить ни одного слова, текст «не ложился на язык».

Я чувствовал, что, в каждый момент моего пребывания на сцене я могу оговориться. Это нервировало, пугало меня и вызывало задержки, ненужные паузы, создавало какие-то сценические недоразумения, лишавшие роль и пьесу необходимой комедийной легкости и инерции (См. «Моя жизнь в искусстве»).

К. С. Станиславский объясняет это «неприятное явление» излишней нервностью лицедея, не познавшего еще, что он «характерный актер», который только через характерность может «победить все подводные рифы» своей роли.

Позволительно, однако, думать, что рядом с этим объяснением возможно совершенно другое, а именно отсутствие у молодого еще К. С. Станиславского того артистическаго навыка, какой превозмогает условно-естественный текст пьес Островского. Если бы этот текст был совершенно естественным, — несомненно, что он естественно же и ложился бы на язык. Но драматический текст не только у Островского, но и у всех хороших драматургов, при всей своей видимой как будто естественности является прежде всего произведением искусства и следовательно требует к себе подхода не столько с точки зрения жизненной естественности, сколько с точки зрения искусства сценической речи.

В подтверждение сказанного, я сошлюсь на ряд монологов, разбросанных в пьесе Островского. Не нужно доказывать, что монолог артиста, находящегося в одиночестве на сцене, есть нечто абсолютно неестественное для нормального человека! Что говорят сами с собою наедине лишь сумасшедшие! И что, начиная с Генриха Ибсена, монологи такого рода уже начисто изгоняются из стопроцентных реалистических произведений.

А вот Островский сплошь и рядом (а часто и без особой нужды!) прибегает к монологам своих персонажей, в одиночестве обретающихся на сцене.

О какой естественности, в таких случаях, можно говорить, играя Островского, как не о естественности чисто условного характера?

И то же самое приходится сказать по поводу того

условного места действия, какое имел ввиду, для своих чисто-русских бытовых комедий, их знаменитый автор, крепко привязанный к театральным традициям.

Насколько он действительно был к ним привязан, отмечает — среди прочих критиков — и П. П. Гнедич, бывший директор Александринского Театра.

«В былое время Островский, ставя свою пьесу, требовал, — пишет П. П. Гнедич, в своих воспоминаниях о Московском Малом Театре, — чтобы налево, вдоль рампы, вытягивался диван, а направо стоял стол с двумя стульями. Никому в голову не приходило, что диван стоит спиной к входным дверям и лицом к четвертой стене, которая отнята. Надо было хорошо играть, — поучает Гнедич, — и прорехи игры не прикрывать бутафорией и построением сложных декораций. Все так привыкли к этой условности, что не обращали внимания на ее нелепость».

«Надо было хорошо играть»...

Но играть можно не только хорошо, но и отлично, в совершенно различных стилях. Вопрос только в том, какой из них наиболее подходит к типичным комедиям Островского! Когда говорят, что Островского надо играть в реалистическом стиле, иначе говоря — натурально, то спрашивается, как же играть совершенно естественно в тех совершенно неестественных условиях, которым оставался верен Островский, в продолжение всей своей драматургической деятельности?

Не надо забывать, что искусство потому и искусство, что не натура! — как сказал некогда Гёте, а Грильпарцер уточнил разницу, заметив, что «искусство относится к действительности, как вино к винограду».

Островский знал эту разницу и был, в своем творчестве, отличным «виноделом». Оттого-то его комедии и пережили чуть ли не на сотню лет современную ему эпоху, сохранив свой аромат и бодрящую крепость.

Никакой замоскворецкой Москвы больше нет и в помине, нет больше и этих характерных купцов, чиновников и актеров, каких нарисовал нам Островский, прошла пора страшных помещиц, живущих среди «дремучего леса», и этих взбалмошных барынек, богомолок, искательниц приключений и бесприданниц, какими пол-

на была матушка Русь. А вот в пьесах Островского все они живы-живехоньки и даже самый ужасный злодей среди них пленяет своим типичным портретом. Потому что это подлинно все портреты, художественно-типичные портреты, а не рабски точные фотографии. Ибо из-под пера Островского выливались образы настоящего большего искусства, а не жалкие снимки действительности, какую мы встречаем в ее естественном виде.

Он до сих пор «самый популярный драматург советской сцены», — утверждает критик И. Березарк, в своей статье «Живой Островский» («Литературный Ленинград», № 28 за 1936 г.) Откуда эта популярность?

Это можно объяснить только тем, что Островский был прежде всего подлинным художником русского быта, был непревзойденным мастером в передаче той народности, какую не всем дано ощущать в полной мере и которая, будучи осознана и оформлена Островским, во всей ее русскости, обусловила бессмертную славу этому великому основоположнику нашей отечественной драматургии.

После Островского, этого «столпа и утверждения» русской национально-бытовой драматургии, — все другие драматические писатели, современники Островского, кажутся сравнительно незначительными.

Размеры настоящей книги не дают мне возможности остановиться более обстоятельно на всех поэтах и литераторах, писавших для театра.

Два имени однако надо выделить, как притягательно-светлые, среди имен современников Островского, писавших для театра: имя Алексея Константиновича Толстого (его не надо смешивать с именем советского писателя Алексея Николаевича Толстого) и Льва Толстого.

Алексей Константинович Толстой прославился не только как поэт исключительного таланта, культуры и неотразимого обаяния, но еще и как автор великолепной драматической трилогии «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович» и «Царь Борис».

Сравнение трилогии А. Толстого с трилогией Пушкина, — замечает проф. К. Ф. Тиандер, в своем «Очерке Истории Театра», — напрашивается как бы само

собой. — Разумеется, мы напрасно стали бы искать у А. Толстого отзвук Пушкинского языка, сочетающего в «Борисе» старый слог с новым, меткость выражений и полнозвучность стиха. Также, если сопоставить два изображения Бориса, то вряд ли может быть сомнение, на чьей стороне глубокая психологическая правдивость. (Эта душевная драма сильной личности, стремящейся к своей цели через преступления, заслонила даже у Пушкина вопрос об отношении царя к народу). В-третьих, следует поставить А. Толстому в вину бледную характеристику некоторых второстепенных персонажей, что вряд ли можно найти у Пушкина. Но самое главное, чем отличается трилогия от «Бориса Годунова», — отсутствие народного элемента в том виде, как он представлен у Пушкина. Это обстоятельство объясняется не только неумением или нежеланием А. Толстого вводить народный элемент в свою трилогию, но и основным его замыслом, который определяет ее значение в истории русского театра.

А. Толстой был убежденным монархистом и притом человеком шестидесятых годов, эпохи великих реформ, когда общественно-либеральные идеи носились в воздухе. Составляя план своей трилогии и выбрав ее сюжетом период русской истории, отличающийся быстрой сменой разнообразных по существу правителей, А. Толстой в центре трилогии поставил монархическую идею, осуществленную в трех видах: как темный деспотизм, при религиозной санкции, — в «Смерти Иоанна Грозного», как власть, опирающуюся на религиозное и нравственное чувство без поддержки сильной воли, в «Царе Федоре Иоанновиче», как просвещенный деспотизм ума, без нравственной поддержки, — в «Царе Борисе».

Иоанн Грозный-деспот, не признающий за собой никакой обязанности, ни перед народом, ни перед историей, а над собой никакого судьи, кроме Бога. Он не терпит ни советников, ни сдерживающих его порывы препон. Личный произвол — вот вся государственная программа Грозного у А. Толстого. Федор, — полнейшая противоположность своему отцу. Его правление целиком основано на христианской любви, проявляющей-

ся в мягкости и прощении. Всякое напряжение воли для него тягостно, и поэтому самая роль правителя ему не особенно по душе.

В обстоятельном разборе трагедии «Царь Федор Иоаннович» — известный критик П. В. Анненков указывает на исключительное мастерство А. Толстого, несмотря на скудность матерьяла, в обрисовке характеров, как царя Федора, так и жены его Ирины:

А. Толстой, — пишет Анненков, — сделал из царя Федора «больного, неспособного к труду и ограниченного человека, но с... сокровищами сердца», с «обилием любви к людям» и с «ангельской простотой воззрения на себя и других». «Трагизм его положения заключается, — на взгляд Анненкова, — в бессилии его физической и нравственной природы, при самых благородных инстинктах и пожеланиях».

В этом образе, — когда «Царь Федор» был наконец разрешен к представлению на сцене (в самом конце XIX в.), — «верноподданные» Николая II увидели прообраз последнего императора России, опоэтизированный царедворцем А. Толстым, и эта пьеса, благодаря указанному сближению, имела, на сцене русских театров совершенно исключительный успех, коему не мало способствовала примерная игра актера Москвина, в Московском Художественном Театре, и актера Орленева, в Петербургском Малом Театре.

Наиболее слабой частью трилогии А. Толстого признается единодушно «Царь Борис», несмотря на то, что его автор симпатизировал ему, как передовому, сознающему ценность европейской цивилизации деятелю, среди отсталого общества.

Переходя от одного Толстого к другому — знаменитому Льву — можно повторить слова К. Ф. Тиандера, что если дворянское сословие нашло своего бытописателя в лице Грибоедова, чиновничий мир увековечился в сочных красках комедий Гоголя, купечество живет на сцене, благодаря кисти Островского, — крестьянство вступило на подмостки русского театра в пьесах Льва Толстого. Таким образом наш бытовой театр являет пример постепенной демократизации сцены.

Вклад Льва Толстого, в репертуар русского бытового театра критики ограничивают двумя, весьма несходными по духу, пьесами: «Плоды просвещения» направляют острие своей сатиры против тех кругов, которые принято называть интеллигентными, «Власть тьмы» — обличает тьму, царящую в непросвещенных низах общества. В зависимости от этой различной задачи, и крестьяне, выведенные в русской драме впервые, во всей яркости гениального художника, схвачены под различным углом зрения. В комедии автор заставляет своих мужиков произносить приговор «над гнилыми представителями гнилого просвещения»; а в драме «Власть тьмы» сама русская деревня представлена великим писателем во всем своем беспощадном ужасе. Та грубость нравов, то царство тьмы, которое как будто от купечества Островского перешло в наследство к деревне Льва Толстого, тот крайний натурализм и та сгущенность красок, какие характерны для стиля «Власти тьмы», явились даже причиной многолетнего запрета этой пьесы драматической цензурой.

«Но тьма, показанная Л. Толстым, — замечает К. Ф. Тиандер, — не беспросветная: стоило родителю напомнить Никите об истинном его положении — «ты в богатстве, тае, как в сетях»: — «грех, значит, за грех цепляет за собой, тянет, и завяз ты, Микишка, в грехе», — как настроение героя пьесы сменяется покорным, раздавленным, кающимся:

Никита (ложится на лавку). Ох, скучно, скучно, Акулька! Где ж гармошка-то?

Акулина. Гармошка-то? Ишь, хватился! Да ты ее чинить отдал. Я налила, пей.

Никита. Не хочу я. Тушите свет. Ох, скучно мне, как скучно! (плачет).

Так готовится в душе Никиты тот переворот к самообвинению, который стал характерной темой русской литературы.

Итак, безусловно неправильно думать, — заключает К. Ф. Тиандер, — что Лев Толстой во «Власти тьмы» дал подчеркнуто мрачную картину русской деревни; нет, это противоречило бы всей его искренней симпатии к крестьянству. Как художник, досконально

изучивший предмет своего искусства, Лев Толстой писал свою драму, не щадя ни светлых, ни темных красок, поскольку это ему позволяла его поэтическая совесть.

Интерес к Льву Толстому не исчерпывается для историка театра его драматургией: не менее оригинальна и его критика театра, в его целом, высказанная писателем в книгах «Что такое искусство» и «О Шекспире и о драме».

С тех нравственных высот, с каких взирал на дело театра гений, одержимый манией противоречия, вернее — манией противоставления своей правды всем общепризнанным истинам, — мало оказывалось произведений, которые были бы хоть отчасти ему по вкусу. Чего же больше? — ни Гёте, своим «Фаустом», ни Шекспир «Королем Лиром», ни Вагнер «Кольцом Нибелунгов» не могли удовлетворить этого не в меру требовательного критика. Произведение, основанное на заимствовании, — писал он в «Что такое искусство», — как, например, «Фауст» Гёте, может быть, очень хорошо обделано, исполнено ума и всяких красот, но оно не может произвести настоящего художественного впечатления, потому что лишено главного свойства произведения искусства — цельности, органичности, того, чтобы форма и содержание составляли одно нераздельное целое, выражающее чувство, которое испытал художник.

То, что Лев Толстой написал о «Короле Лире» Шекспира, невозможно повторить без чувства боли, за одно из величайших шедевров мировой драматургии. Трактуя Льва Толстого, как типичного эпилептика, — проф. А. М. Евлаков, в своей книге «Конституциональные особенности психики Л. Н. Толстого» (книга снабжена предисловием комиссара просвещения А. В. Луначарского) — замечает, что Л. Толстой «всегда терпеть не мог Шекспира, которого в конце жизни оболгал и оплевал. Екатерина Ивановна Ге вспоминала, что еще в 1884 г. он признался, что «совсем не любит Шекспира, что в молодости он это скрывал, а теперь говорит, что ему не нравится полная объективность Шекспира,

что его трагедии нравственных основ не имеют и, кроме сказки, ему ничего не дают».

«Помню, — говорил Л. Толстой, — видел я представление «Гамлета» Росси (гениального итальянского трагика); и самая трагедия, и актер, игравший главную роль, считаются нашими критиками последним словом драматического искусства. А между тем, я всё время испытывал и от самого содержания драмы, и от представления то особенное страдание, которое производят фальшивые подобия произведений искусства».

О «Кольце Нибелунгов» Вагнера Лев Толстой, прочтя «четыре книжечки, в которых напечатано это произведение», написал (в «Что такое искусство»): «Произведение это есть образец самой грубой, доходящей даже до смешного, подделки под поэзию».

Неудивительно после этих отзывов о величайших произведениях мировой драматургии прошедших веков мнение Л. Толстого о современной ему драматургии, высказанное в книжке «О Шекспире и о драме».

«Драма наших дней, — писал уже Лев Толстой на склоне своих дней, — это когда-то великий человек, дошедший до последней степени низости и вместе с тем продолжающий гордиться своим прошедшим, от которого уже ничего не осталось. Публика же нашего времени подобна тем людям, которые безжалостно потешаются над этим, дошедшим до последней степени низости когда-то великим человеком».

Имея в виду тот огромный престиж, каким пользовался Лев Толстой в России, где секта «толстовцев» импонировала совестливым людям не только множественностью своих членов, но и фанатичной верностью доктрине своего учителя, — мы можем живо себе представить, какое влияние, в истории театра на рубеже XIX-XX вв., имели слова Л. Толстого на драматургов, артистов и театральных критиков. (Один Сулержицкий-толстовец как «правая рука» К. С. Станиславского, в Московском Художественном Театре, может служить тому достаточным примером).

Вместе с этим, данный пример учит историка театральной критики, до каких парадоксов, граничащих с абсурдом, может договориться даже признанный ге-

ний, когда в отношении художественных ценностей, он подменяет эстетический критерий религиозно-нравственным.

Оба Толстых, о которых мы только что говорили, отличились в истории русского театра не только своими капитальными драматическими призведениями и оригинальной театральной критикой, но равно и своими театральными пародиями, остающимися незабвенными для тонких ценителей юмора. Перечтите первую главу «Что такое искусство» Льва Толстого, где он делится своими впечатлениями от оперы «Фераморс» Антона Рубинштейна, изобличая и осмеивая оперные штампы, или его пересказ «Короля Лира» Шекспира, или «Кольца Нибелунгов» Вагнера, и вы, даже возмущаясь Толстовским «мальтретированием» гениальных произведений, будете пленены Толстовским юмором и его едким остроумием.

Еще существеннее вклад в сокровищницу театральных пародий сделал Алексей Константинович Толстой. Достаточно сказать, что он, с братьями Жемчужниковыми, родил поэта и драматурга, широко известного в литературных кругах России под именем Козьмы Пруткова.

Этот вымышленный сочинитель стал одной из реальнейших фигур русской литературы и в частности, драматической литературы, где Козьме Пруткову приписывается такая пародийная комедия как «Фантазия», представленная в Императорском Александринском театре и тотчас же запрещенная «по высочайшему повелению» 9-го января 1851 г. к представлению на сцене, в виду ее явного издевательства над публикой своей нарочитой глупостью. Это, на самом деле смехотворнейшая пародия на так называемый «безобидный, легкий комедийный жанр», поощрявшийся правительством Николая I, ради отвлечения внимания публики от серьезных вопросов, порождавших либеральный образ мыслей.

Не менее замечательная пародия на «великосветскую» драматургию — «Блонды», осмеивающую претензии буржуазных писателей изображать «высший круг» общества на театральных сценах. Хороша паро-

дия на водевиль в 3-х картинах, под видом «оперетты», германофильского пошиба, — «Черепослов сиречь френолог»; занятна «мистерия» «Сродство мировых сил», осмеивающая глубокомысленные, с виду, символические пьесы; смешна пародия на «комедию нравов» — «Любовь и Силин»; но всех удачней мастерская пародия на пьесы Островского, под названием «Опрометчивый турка или приятно ли быть внуком?» «Эта «комедия естественно-разговорная», как сказано в подзаголовке пьесы, является не только остроумным высмеиванием творческой манеры «бытовика» Островского, но — можно смело сказать — предвосхищением стиля игры, как ансамбля, так и отдельных артистов, в Московском Художественном Театре. Это настоящий и бесспорный шедевр пародического искусства.

Что особенно должно привлечь к себе внимание критика произведений Козьмы Пруткова, т. е. в частности, поэта и драматурга Алексея Константиновича Толстого, так это нарочитая алогичность и своеобразный гротеск, присущие этим театральным пародиям и сбивающие, шутки ради, с толку тою манерой, какая обозначилась потом во Франции, как «loufoque» (неуравновешенная, пародийная) и приобрела огромное число приверженцев и в Европе, и в Америке.

Сам Козьма Прутков, чье полное собрание сочинений выдержало в России несколько изданий, вырисовывается в них, как самоуверенная, самодовольная тупая бездарность, не стесняющаяся делать самые нелепые выводы из фактов и произносить безапелляционные приговоры явлениям, непосильным для его понимания, «живя и действуя в эпоху суровой власти и предписанного мышления». Козьма Прутков, поняв силу власти и команды, сам стал властью для своих сограждан: он не заслуживает уважения, — говорит В. Жемчужников, — «а требует уважения, почитания и даже любви и получает их не только от современников, но и от потомства».

В этой вымышленной каррикатуре на тип писателя, преуспевавшего в России, в «эпоху безвременья» (конца XIX в.), и заключается главный смысл общественной сатиры, объединившей графа Алексея К. Толстого

с братьями Жемчужниковыми, в результате какового содружества и появился на свет «бессмертный» Козьма Прутков, со всеми своими сочинениями.

Боюсь утверждать, но думается мне, что театральные пародии Алексея и Льва Толстых, а равно и их критические высказывания о задачах театра, имели не меньшее значение в развитии путей драматургии и сценического искусства в России, чем их капитальные драматические сочинения, которые, сыграв свою роль, в положенные сроки, стали постепенно сходить с репертуара русских сцен. В доказательство приведу пример пародии на «Фераморс» Льва Толстого, которая подсказала в России «Вампуку», — двухактную пародию на «образцовую» оперу, продержавшуюся на сцене «Кривого Зеркала», десятилетие и обусловившую настоящую революцию, в оперном искусстве, начиная с основания петербургского театра «Музыкальной Драмы» и кончая созданием Оперной Студии Станиславского в Москве.

Как я уже дал понять, размеры настоящей книги не дают мне возможности дать место всем русским писателям, отличившимся на драматургическом поприще. Я остановил внимание читателя лишь на тех, которые, по тем или иным причинам, имели особенное влияние на развитие нашей драматической литературы и театрального искусства.

Вот почему в данной истории русского театра, я даю мало места такому замечательному писателю, как И. С. Тургенев, который, в предисловии к изданию своих пьес, заявил буквально следующее:

«Не признавая в себе драматического таланта, я бы не уступил одним просьбам господ издателей, желавших напечатать мои сочинения в возможной полноте, если бы я не думал, что пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представлять некоторый интерес в чтении».

В этих целях Тургенев, редактируя свои пьесы для печати, превращал их в «пьесы для чтения», соответственно чему (как на это указал Леонид Гроссман, в своем исследовании драматургии Тургенева) «зачеркивались лишние для читателя ремарки, устранялись мел-

кие внешние движения, отбрасывалось всё то, что позже Чехов выразительно назвал «шумихой мизансцены».

Немудрено, что даже такой а-театральный русский поэт, как Александр Блок, набрасывая общую историю развития русской драматургии, не упомянул Тургенева.

В настоящее время — с легкой руки того же Леонида Гроссмана — проводится тенденция реабилитировать Тургенева, в качестве драматурга, в каковых целях указывается на «органическую связь драматургии Чехова с драматургией Тургенева.

Отнюдь не отрицая этой связи, я всё же полагаю, что если место Чехова не только в истории литературы, и в истории театра — то место Тургенева, повлиявшего, своей манерой высказывания чувств, на диалог Чеховских пьес, всё же преимущественно в истории литературы.

Возможное возражение, что постановка таких пьес Тургенева, как «Месяц в деревне», представляет блестящую страницу в истории Московского Художественного Театра и в других, близких ему по духу и методу работы, театрах, ничего не доказывает: постановка произведений Достоевского на сцене Московского Художественного Театра («Братья Карамазовы», «Идиот», «Бесы», «Село Степанчиково» и др.) имела совершенно исключительный успех, благодаря удачным инсценировкам, и всё же не дает основания причислить Достоевского к «драматургам», ибо «де факто» Достоевский не написал в своей жизни ни одной пьесы.

В заключение этой главы, нам остается познакомить читателя, хотя бы вкратце, с искусством актера в эпоху зарождения национально-бытового театра в России, а затем и с драматическим искусством актеров эпохи расцвета этого театра.

Самым крупным артистом петербургской сцены, в царствование Николая I, был Василий Каратыгин (1802-1853), родившийся в театральной семье. Неустанный труд и великолепные природные данные доставили Каратыгину первое место на петербургской сцене; когда же его супругой стала знаменитая актриса Александра Колосова, — чета Каратыгиных стала

полновластно царить в императорском Александринском театре.

Один из современников Каратыгина говорит про этого из ряда вон выдающегося артиста:

«Голос и осанка трагика поражают внушительным величием до сих пор; таких богатырей, по внешнему виду, ни на одной русской сцене еще не бывало. Голос его как будто нарочно создан для театральных зал и был самых обширных размеров».

Из всего, что мы знаем о Каратыгине, можно заключить, что он был как бы создан, чтобы нести на своих плечах весь героический репертуар своего времени и, значит, выступать как в классической трагедии, так и в мелодраме.

Ничего случайного, ничего неожиданного в его игре не было: всё было до мальчайших подробностей обдумано и взвешено заранее. В своем трезвом, холодном, но великолепном мастерстве, Василий Каратыгин в такой же мере принадлежал к последователям школы Дидро как, во Франции, Коклэн-старший. «Крайняя чувствительность — говорил Дидро, — создает актеров посредственных, посредственная чувствительность создает толпу плохих актеров и только при полном отсутствии чувствительности вырабатываются великолепные актеры», в этом смысле Каратыгин был безукоризненным актером.

Сколько труда прилагал Каратыгин при изучении роли видно хотя бы из его отношения к роли Людовика XI, в одноименной мелодраме Казимира Делавиня, переведенной с французского. Каратыгин изучал эту роль более года. У него в кабинете была устроена небольшая сцена, с передним светом, против сцены стояло большое зеркало. Каратыгин каждый вечер, свободный от службы, расставлял мебель и все бутафорские вещи и, одевшись в полный костюм Людовика XI, гримировался по портрету и проходил всю роль целиком, как будто перед полным зрительным залом.

Одновременно с успехом в Петербурге Каратыгина в Москве крепла слава Павла Мочалова (1800-1848), причем между критиками обеих столиц шел непрекращающийся спор, кому из двух артистов следует отдать

предпочтение: Каратыгину, как актеру высокого мастерства, или Мочалову, как актеру нутра.

Будучи «актером нутра», да еще запойным пьяницей, Мочалов никогда не мог владеть собою в должной мере. Его исполнение зависело не от заранее строго обдуманного плана, а от настроения в данную минуту. Поэтому одна и та же роль один раз удавалась Мочалову как нельзя лучше, другой раз выходила «из рук вон плохо». Даже во время одного и того же спектакля настроение Мочалова менялось и он то опускался до самого посредственного исполнения, то, наоборот, неожиданно поднимался до высшей точки сценического совершенства.

И несмотря на это, о Мочалове, как ни об одном из русских актеров, сохранилось огромное множество самых восторженных отзывов. Гений! — так называли Мочалова самые тонкие ценители сценического искусства.

В своих воспоминаниях Стахович оставил нам такие строки о первом выступлении Мочалова на петербургской сцене:

«Мочалову предложили дебютировать в роли Фердинанда в «Коварстве и Любви»... Наступил вечер дебюта. Театр набит битком. Выходит Мочалов — гробовое молчание; он начинает волноваться, говорить нараспев монолог за монологом; хватается то за голову, то за шпагу... Роль пропала. Публика не шикает, не смеется, а смотрит в недоумении. Что это такое? И это московский гениальный Мочалов? Но подходит то место в драме, когда Фердинанд, показывая Луизе письмо, спрашивает ее: она ли написала его. «Да», — отвечает Луиза... Мочалов вдруг преобразился, потемнело чело, он вырос... и страшный вопль: «Скажи, что ты солгала», потряс своды театра и растопил ледяное предубеждение петербургской публики. Как один человек захлопал весь театр... Минута вдохновения прошла, Мочалов стал играть еще хуже, но упал занавес и загремели крики: «Мочалова! Мочалова!». Одна вспышка гениального огня дала понять зрителям, что такое Мочалов».

И он отлично знал себе цену. Когда А. М. Гедеонов,

назначенный директором театров, приехал в Москву и пожелал увидеть Мочалова в «Гамлете», артист переживал нередкую для него полосу запоя. Гедеонов отправился к нему на квартиру, думая своим появлением «воздействовать» на артиста. Мочалов сидел за бутылкой вина, распивая его со знакомым дьяконом. Увидев директора театров, Мочалов не дал ему произнести ни слова: «Вы Гедеонов? — вскричал великий артист. — Как же вы смели придти к Мочалову, когда знали, что он пьет? Вы — директор, видите в первый раз в жизни Мочалова, гордость и славу русского театра, не на сцене, в минуту его триумфа, когда он потрясает, живит и леденит кровь тысячей зрителей, когда театр стонет от криков и воплей. А вы пришли смотреть на Мочалова пьяного, в грязи... не тогда, когда он гений, а когда он перестает быть человеком. Стыдно вам, директор Гедеонов! Ступайте вон! Идите скорее вон!». (Б. Варнеке «История русскаго театра»).

Надо было иметь поистине много «гражданского мужества», чтоб, хотя бы «под хмельком», позволить себе так разговаривать со всемогущим в «николаевские времена» Гедеоновым, вершителем судеб актеров и репертуара императорских театров, грозившим солдатчиной не только актерам, но чуть ли не актрисам и получившим «назначение» в качестве директора театров непосредственно от Николая I.

За какие заслуги перед русским сценическим искусством? — спросит заинтригованный читатель.

Отвечу тут же: ни за какие... Гедеонов добился желанного ему поста лишь благодаря ловкости и находчивости своего «карьеристического» поведения, не брезговавшего никакими средствами. Случай стоит того, чтобы о нем рассказать, не как об «анекдоте», а как об истинном происшествии, характерном для тогдашней эпохи и в частности, для примера под начальством каких людей приходилось тогда служить и творить жрецам Мельпомены. Дело было так. Приезжая в Москву, император Николай Павлович давал обыкновенно обед, на который приглашались лица по списку, составленному министром Двора. В один из таких приездов министр пригласил генерала, бывшего в немило-

сти у императора. «Ну и обедай сам с ним, — сказал Николай, просматривая список, — а я не буду». Дело приняло неприятный оборот. Как устранить генерала, не обижая его? Как оставаться при генерале, не вызвав неудовольствия императора? «Не беспокойтесь, — сказал министру находчивый Гедеонов, — служивший при Дворе, — я всё устрою». В назначенный день и час, злополучный генерал в парадной форме, в белоснежных штанах явился во дворец. По заранее составленному плану, лакею, бывшему в заговоре, крикнули снизу: «Подай скорее чернильницу». Лакей бросился исполнять приказание, заторопился, споткнулся и совершенно натурально вылил содержимое чернильницы на белоснежные штаны генерала. Совершенно натуральны были извинения чиновников и разнос лакея, и генерал уехал домой, вполне уверенный, что роковая случайность помешала ему предстать за обедом перед высокомилостивые очи монарха. Находчивый Гедеонов получил должность директора театров.

И под таким-то начальством приходилось служить и творить таким благородным представителям драматического искусства, как Каратыгин и Мочалов.

Сравнивая этих артистов, авторитетный критик Белинский, их современник, писал:

«Всегдашнее орудие Каратыгина — эффектность, грандиозность и благородство поз, живописность и красота движений, искусство декламации...» «Игра (же) Мочалова, — признавал Белинский, — иногда есть откровение таинства, сущности сценического искусства, но часто бывает и его... оскорблением».

Можно живо себе представить, как должен был относиться к такому «актеру нутра» его знаменитый современник М. С. Щепкин, учивший отделывать роли до мелочей, и, не полагаясь на успех у публики, «следить неусыпно за собою», совершенствуя свое мастерство.

Еще выше, в строгости к себе и в щепетильном отношении к деталям роли был прославленный Сосницкий, «дед русской сцены», как его потом называли. По словам Белинского, «нельзя было и требовать большего

и лучшего отречения от своей личности на сцене», чем то, которое являл Сосницкий.

Это мастерство внешней отделки роли, лепки образа путем изменения голоса, фигуры, походки и прочих, присущих актеру данных, составило особую линию, в развитии русской манеры игры прозванную «характерностью».

Наивысших результатов художественная «характерность» игры достигла у современника Каратыгина Мочалова, Щепкина и Сосницкого — непревзойденного, в этом отношении, В. В. Самойлова (1812-87).

«В его таланте, — говорит П. В. Свободин, — были две господствующие особенности: во-первых, он умел с поразительной точностью воспроизводить речь иностранцев и инородцев, а во-вторых, хорошо рисуя, он прекрасно гримировался, создавая из своего грима целые художественные произведения».

«Обрабатывая роль, — говорит другой критик г. Ректус, — Самойлов как бы строил графическую схему исполнения. Он брал наивысший пункт напряжения в пьесе, и это была кульминационная точка данного произведения, всё остальное было уже слабее. В каждом акте в свой черед намечалась градация силы в том же порядке, затем в каждом монологе, — где одна или две фразы являлись по преимуществу освещенными. Но бывали явления, которые совершенно оставались в тени». «Самойлов понимал сценическую перспективу, несомненно, более своих современников. Иллюзия, производимая им, заключалась, отнюдь не в раскраске лица и не в парике, а в общем ритме всей фигуры, движениях, походке, взгляде. Он мечтал сыграть Петра Великого и говорил: «Мне, поверьте, не надо для этого каблуков и носков; дайте мне дверь низкую, по плечо, дайте низкий потолок и мебель на два вершка ниже обыкновенной, да чтоб царевича Алексея играл артист маленького роста — и я буду саженным гигантом».

Переходя к актерам эпохи расцвета оригинально-бытового русского театра, нужно упомянуть длинный ряд выдающихся артистов драмы и комедии. Но для историка театра, среди этого ряда запомнившихся надолго артистов, интересны главным образом те, кото-

рые оказались не только славными талантами, в области драматического искусства, но и такими деятелями, в этой области, которые способствовали развитию этого искусства и были, до некоторой степени подвижниками-новаторами или учителями, коим обязана изощренностью своего мастерства целая плеяда русских артистов и артисток.

В этом смысле мы должны прежде всего упомянуть Прова Садовского, который показал себя таким же конгениальным толкователем Островского, каким был, в предшествующую эпоху, Щепкин, в отношении Гоголя. Благодаря искусству Садовского, прокладывавшего дорогу национально-бытовому театру и вразумительно-художественно интерпретировавшего 27 типов Островского, русская публика могла очень скоро оценить, сколь правдивы, человечны и трогательны были эти типы, от которых знатная публика, во главе с директором императорских театров Всеволожским, — воротила нос, — мол, «от них воняет овчинными тулупами».

Самарин, Шумский, Мартынов, потом П. М. Медведев, Савина (его ученица), Федотова, Стрепетова, Варламов и Давыдов, прославились не только своими замечательными талантами, но и своим мудрым и тонким толкованием произведений Островского. Среди них надо особенно отметить Вл. Н. Давыдова (Горелова) — педагога, стоявшего долгие годы во главе петербургского Императорского Театрального Училища и передававшего свое умение представления типов бытового театра огромному числу учеников, ставших потом украшением драматических театров в России.

Другим блестящим артистом и педагогом, в Московском Театральном Училище, был А. П. Ленский, который, в своих «Заметках актера» выразил чрезвычайно ценные мысли об игре актера и, в частности, о теории Дидро, имевшей в России немалое число приверженцев.

«Вся ошибка, — пишет А. П. Ленский о взгляде Дидро на сценическое искусство, — произошла вследствие того, что Дидро принял присутствие громадного самообладания в актере за отсутствие в нем чувстви-

тельности. Если бы Дидро правильно учел роль самообладания, и понял его сущность, — его определение, что создает великого актера было бы иным и куда более правильным, а именно: «Абсолютное отсутствие чувства, также как и крайняя чувствительность без самообладания, делают человека вполне непригодным к сцене. Средняя чувствительность при самообладании, дает хорошего актера. И только крайняя чувствительность, при полном самообладании, дает великого артиста».

А. П. Ленский очень хорошо понимал, что актер не может исполнять свои роли в каждом спектакле с одинаковым подъемом и страстью, как и виртуоз не в состоянии играть в каждом концерте с одинаковым одушевлением. Как того, так и другого, — полагал Ленский, — выручает, при отсутствии вдохновения, тщательно выработанная техника; как тот, так и другой, в эти моменты, дает лишь результаты своей предыдущей творческой работы (подражая, так сказать, самому себе). Но когда исполнитель вдохновлен, — он, повторяя свою предыдущую работу, творит снова и притом творческим полусознанием. Это тот высокий момент, когда всем существом артиста начинает управлять не его человеческая воля, но чья-то высшая воля... Холод и жар пробегают тогда по всему его телу, голос его становится неузнаваемо гибким и речь его полная глубокой потрясающей правды, льется свободно из груди, совершая чудеса: толпа плачет его слезами и радуется его радостью».

Этот замечательный артист и философ своего искусства был настоящим рупором, в конце XIX века, наиболее культурной части русского актерства.

«Театр только тогда способен интересовать собой общество, — говорил он на съезде сценических деятелей в 1897 году, — когда мы, представители сценического искусства, будем стоять, по своему образованию и развитию если не выше, то по крайней мере никак не ниже его... Не стыдно ли, не оскорбительно ли сознавать, что корпорация русских актеров — единственная в мире корпорация, не признающая образования благом для себя и для своего искусства? Воз-

можно ли сильнее и грубее унижать свое дело, как унижает его сам актер, говоря своим отношением к нему, что для его искусства в сущности не требуется никакого искусства?.. Мы видим, до какого абсурда довела несчастную сцену эта пресловутая игра актеров «одним нутром»!

После таких из ряда вон выходящих артистов, какими были Мочалов и Каратыгин, русская сцена — отчасти под влиянием всеобщего увлечения «бытовым театром» — стала бедна, к концу XIX в. настоящими трагическими дарованиями. О гениях же, в области трагического амплуа, не пришлось бы и вовсе говорить, если бы русская сцена не знала такого исключительного явления, как трагическая актриса М. Н. Ермолова, которую Судьба наградила «героической» внешностью, обаятельно-внушительным голосом, на редкость выразительной мимикой и тем бессмертным драматическим талантом, какой в оправе мастерской техники предстоит перед плененной «Божьим даром» публикой, как бесспорный гений.

Глава IX

Московский Художественный Театр

1

В ночь с 22-го на 23-е июня 1897 г., в Москве случилось событие, которое оказалось, в истории русского театра, не меньшего значения, чем устройство, в 1672 г. «Комедийной хоромины», при царе Алексее Михайловиче, — когда русский народ приобщился частично к театральным зрелищам Запада и, конечно, не меньшего значения, чем основание в 1756 г. штатов Императорского Театра или открытие, в 1824 г. Московского Малого Театра, прозванного Домом Щепкина.

Этим событием 1897-го года явилось свидание, в московском ресторане «Славянский Базар», драматурга Влад. Ив. Немировича-Данченко с актером-любителем Конст. Серг. Алексеевым (ставшим впоследствии знаменитым под псевдонимом Станиславского), в результате которого было положено начало Московскому Художественному Театру, выдвинувшему, своими реформами, русский театр на первое место в мире.

Вот что пишет об этом историческом ныне свидании, сам Влад. Ив. Немирович-Данченко, в своих воспоминаниях (цитирую по краткой монографии Юрия Соболева, посвященной Немировичу-Данченко).

«В мае 1897 года я послал из деревни письмо К. С. Алексееву (Станиславскому), которого я знал лично очень немного; знакомы мы были лишь, так сказать, шапочно. Но, конечно я знал о его спектаклях в Обществе Искусство и Литература (в Охотничьем Клубе), знал, между прочим, что Станиславский, на одном из своих любительских спектаклей, ставил моего «Счастливца». Я предлагал ему встретиться со мной и поговорить по важному делу. Мне хотелось побеседовать

с ним о возможности создать такой театр, в котором найдут приют лучшие призведения Чехова, Гауптмана и других, не нашедшие себе приюта, — театр, в котором росла бы молодежь, который питал бы таланты, и, наконец, театр, который шел бы по новому пути. От Константина Сергеевича Алексеева я получил срочную телеграмму, что он будет меня ждать 22-го июня в 2 часа дня в «Славянском Базаре»... Очевидно мое письмо возбудило в нем интерес. Я отправился в «Славянский Базар». Там меня уже ждал Константин Сергеевич. Мы с ним встретились в 2 часа дня, а расстались в 7½ часов утра уже у него на даче — и всё говорили. Оказалось замечательным, что К. С. полтора года ходит вокруг меня; оказывается, он тоже мечтает о театре, в котором он имел бы возможность провести, как, я, новые литературные и сценические течения. В сущности, нам почти не о чем было говорить, и мы только передавали друг другу то, что сами давно пережили...

...В этой замечательной исторической беседе, в отдельном кабинете «Славянского Базара», были намечены общие контуры будущего театра. Было составлено ядро труппы из участников спектаклей Станиславского в Обществе Искусства и Литературы и окончивших Филармонию — учеников Немировича-Данченко: Книппер, Мейерхольда, Москвина и пр.

И всё было выяснено, начиная от литературного вкуса, идеалов искусства, способов режиссирования, сценической педагогики и до административной организации и вопросов финансовых, всё — до последних мелочей...

Открытие Художественного Театра состоялось 14-го октября 1898 г. Шла трагедия А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович».

В этот вечер русский театр вступил в новую эпоху своего развития».

А вот что пишет об этой знаменательной встрече с Немировичем-Данченко сам Станиславский, в своей книге «Моя жизнь в искусстве».

«Он был тогда известным драматургом, в котором некоторые видели преемника Островского. Если судить

по его показываниям на репетициях, он — прирожденный актер, который лишь случайно не специализировался в этой области. Параллельно со своей литературной деятельностью, в течение многих лет, Владимир Иванович руководил школой Московского Филармонического Общества. Немало молодых русских артистов прошло через его руки на императорскую, частную и провинциальную сцены. Он, как и я, безнадежно смотрел на положение театра конца прошлого столетия, в котором блестящие традиции прежнего выродились в простой, технический, ловкий прием игры. Я не говорю, конечно, об отдельных блестящих талантах того времени, которые блистали на столичных и провинциальных сценах; актерская масса, благодаря возникшим театральным школам, тоже поднялась в своем интеллектуальном уровне. Но подлинных талантов «милостью Божьей» — было мало, а театральное дело в те времена находилось с одной стороны в руках буфетчиков, а с другой в руках бюрократов....

В июне 1897 года я получил от него записку, приглашавшую меня приехать для переговоров в один из московских ресторанов, называвшийся «Славянским Базаром». Там он выяснил мне цель нашего свидания. Она заключалась в создании нового театра, в который я должен был войти со своей группой любителей, а он — со своей группой выпускаемых в следующем году учеников.

Мировая конференция народов не обсуждает своих важных государственных вопросов с такой точностью, с какой мы обсуждали тогда основы будущего дела, вопросы чистого искусства, наши художественные идеалы, сценическую этику, технику, организационные идеалы, проекты будущего репертуара, наши взаимоотношения.

— Вот вам актер А., — экзаменовали мы друг друга. — Считаете вы его талантливым?

— В высокой степени.

— Возьмете вы его к себе в труппу?

— Нет.

— Почему?

— Он приспособил себя к карьере, свой талант —

к требованиям публики; свой характер — к капризам антрепренера и всего себя — к театральной дешевке. Тот, кто отравлен таким ядом, не может исцелиться.

— А что вы скажете про актрису Б?

— Хорошая актриса, но не для нашего дела.

— Почему?

— Она не любит искусства, а только себя в искусстве.

— А актриса В?

— Не годится, — неисправимая каботинка.

— А актер Г?

— На этого советую обратить ваше внимание.

— Почему?

— У него есть идеалы, за которые он борется: он не мирится с существующим. Это человек идеи.

— Я того же мнения и потому, с вашего позволения, заношу его в список кандидатов.

Но вот зашел разговор о литературе, и я сразу почувствовал превосходство Владимира Ивановича над собой, охотно подчинился его авторитету, записав в протокол заседания, что признаю за моим будущим сотоварищем по театру, В. И. Немировичем-Данченко, полное право вето во всех вопросах литературного характера.

Зато в области актерской, режиссерской, постановочной я не оказался таким уступчивым и Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко пришлось согласиться на право моего режиссерского и художественно-постановочного вето. В протоколах было записано:

«Литературное вето принадлежит Немировичу-Данченко, художественное — Станиславскому».

В течение последующих лет мы крепко держались этого пункта условия. Стоило одному из нас произнести магическое слово вето, спор на полуслове обрывался без права его возобновления, и вся ответственность падала на того, кто наложил свой запрет. Конечно, мы очень осторожно пользовались своим ультимативным правом и прибегали к нему только в крайних случаях, когда были вполне уверены в своей правоте.

Мы говорили тогда и о художественной этике, и

свои постановления записывали в протоколе отдельными фразами и афоризмами. Так напр.: «Нет маленьких ролей, есть маленькие артисты».

Или:

«Сегодня — Гамлет, завтра — статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом»...

«Поэт, артист, художник, портной, рабочий, — служат одной цели, поставленной поэтом в основу пьесы».

«Всякое нарушение творческой жизни театра — преступление».

«Оправдывание, лень, каприз, истерия, дурной характер, незнание роли, необходимость дважды повторять одно и то же — одинаково вредные для дела — должны быть искореняемы».

На этом же заседании было решено что мы создаем народный театр — приблизительно с теми же задачами и в тех планах, как мечтал Островский, но оказалось, что репертуар народных театров был настолько ограничен цензурою, что, открывая народный театр, мы были бы принуждены чрезвычайно сузить наши художественные задачи. Тогда решено было сделать наш театр общедоступным.

Первое историческое заседание наше с Вл. Ив. Немировичем-Данченко, имевшее решающее значение для будущего нашего театра, началось в два часа дня и окончилось на следующий день утром, в 8 часов. Таким образом, оно длилось без перерыва 18 часов. Зато мы столковались по всем основным вопросам и пришли к заключению, что мы можем работать вместе».

«Внутренний облик Немировича-Данченко слагался, — по словам его монографиста Юрия Соболева, — из таких основных черт: дарование, углубленное серьезностью поставленных задач; ум, обогащенный, опытом, и воля, направляющая и дисциплинирующая талант».

Счастливая гармония между достижениями ума и проявлениями интуиции, редкое сочетание богатых способностей с сильным характером — вот что позволило Владимиру Ивановичу не только не растерять

задатки и навыки, приобретенные с детства, а напротив, развить, облагородить и изощрить их.

Маленький мальчик, играющий в картонный театр; юноша, со страстью впитывающий атмосферу сцены и уже пишущий драмы и повести; студент-первокурсник, с увлечением пытающийся стать актером; молодой журналист, отмечающий с наблюдательностью профессионального литератора все явления художественной жизни, и дебютирующий драматург, намечающий своими пьесами какие-то новые пути; романист, ставящий важнейшие вопросы своей современности, и руководитель артистической молодежи, раскрывающий ей горизонты драматического искусства; критик и теоретик; мечтатель, грезящий о новом театре, и смелый осуществитель этих мечтаний, драматург и беллетрист; режиссер и директор театра — вот те облики, которые принимает его образ, вот те вехи, по которым идет его внутренний путь; вот те этапы, через которые прошел он с детских лет счастливых игр в картонный театр до годин зрелой мысли и плодотворной творческой работы, уже целиком отданный настоящему театру».

Несколько дольше следует остановиться на творческом облике Станиславского, которого недаром и артисты, и критики считали душой всего дела, творимого в МХТ'е, и который совмещал в себе одновременно обязанности директора театра, режиссера, актера и теоретика драматического искусства, создавшего широко-известную, в мире, «Систему Станиславского», запечатленную в его книге «Работа актера над собой».

Когда Качалов, завоевав себе признание в провинции, стал работать в МХТ-е, его собственная игра показалась артисту, по сравнению с игрою Станиславского и его «антуража», насквозь «фальшивой». «Насколько они были просты и естественны, — вспоминал потом Качалов, — настолько я ходулен и декламационно-напыщен, насколько они горячи и по-настоящему темпераментны, настолько я театрально-холоден и деревянен... Я был поражен. Все они показались мне замечательными актерами; чем меньше и незначительнее была роль, тем большим казался исполнитель».

Чем было обусловлено такого рода впечатление у «заправского» уже актера Качалова? Оно было обязано не только созидательным принципом «школы Станиславского», но прежде всего разрушительным его принципом.

«Мы протестовали, — говорит Станиславский, — и против старой манеры игры, и против театральности, и против ложного пафоса, декламации, и против актерского наигрыша, и против дурных условий постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожного репертуара тогдашних театров. В своем разрушительном революционном стремлении, ради обновления искусства, мы объявили войну всякой условности в театре, в чем бы она не проявлялась: в игре, постановке, декорациях, костюмах, трактовке пьесы и проч.»

Короче говоря, К. С. Станиславский, по его собственному признанию, стал «ненавидеть в театре — театр», ища в нем «живой, подлинной жизни» («Моя жизнь в искусстве).

Возненавидеть в театре театр, говорить про него, — как это срывалось с уст Станиславского, в начальную пору расцвета МХТ-а, — что «театр — мой враг» — до такого чудовищного признания не доходил, можно смело сказать, ни один театральный деятель. И невольно, в связи с этим, возникает вопрос: если тебе так же ненавистен театр, как он был ненавистен, например, Ю. И. Айхенвальду (этому «чистокровному литератору»!), почему же ты не отвернулся, в своей деятельности, от него, по примеру Ю. И. Айхенвальда, а посвятил всю свою творческую жизнь служению именно театру и как артист, и как режиссер, и как директор театра?

В том, что эта страшная «амбивалентность» относительно театра была, в ту далекую эпоху, лишь недоразумением, я убедился как нельзя лучше на одном из собраний у историка театра Н. В. Дризена, когда, «подзуженный» Георгием Чулковым, я напрямик поставил Константину Сергеевичу вопрос о его отношении к инстинкту театральности, каковому обязан был

своим происхождением любой из существующих в мире театров. Оказалось в результате спора, что Станиславский имел ввиду, говоря об искусстве, не изысканную простоту театральности, о которой я больше всего ратовал, будучи режиссером Драматического Театра В. Ф. Коммиссаржевской и «Старинного Театра», а «ложную театральность»; «хорошая» же «театральность, условность (как формулировал потом Станиславский в своей книге) — та же сценичность в самом лучшем смысле слова».

Стало совершенно ясно, что Станиславский любил в театре не то, что было с ним связано в продолжении веков, а то, что сам Станиславский связывал с театром, в своем представлении о нем.

Но эти слова, как легко убедиться, мало что разъясняют, ибо где тот критерий, который безошибочно указал бы, в каждом отдельном случае, имеем ли мы дело с «ложной» театральностью или с «хорошей»? Понятие о ней, как и о театрализации — терминах, ставших чрезвычайно важными, в настоящее время (не только в сценическом искусстве, но и в самой жизни) — крайне смутно у Станиславского, сбивчиво, и даже местами сумбурно, если процитировать подряд все высказывания Станиславского о данном предмете. Так, например, по его словам, надо «учиться изгонять из Театра (с большой буквы) театр (с малой буквы)» — смотрите его книгу «Работа актера над собой». В другой книге, как я только что указал, Станиславский сознается, что вообще «ненавидит в театре — театр». Казалось бы после этого, он должен любить только голую правду в театре. Ан нет! — «не всякая правда, какую мы знаем в жизни, хороша для театра. Сценическая правда должна быть подлинной, но очищенной от лишних житейских подробностей») (См. «Работа актера над собой»). Но это и есть театрализация жизни, сводящаяся в искусстве, путем симплификации к изысканной простоте театральности!

Подобного рода сбивчивых высказываний о самой сути театрального феномена можно привести довольно много, если мы придирчиво перелистаем обе книги, написанные Станиславским. В связи с этим интересно

отметить, почему Антона Павловича Чехова дано было «открыть», так сказать, Вл. Иван. Немировичу-Данченко, а не Станиславскому.

«Когда «Цене жизни» была присуждена Грибоедовская премия, ее не хотел принимать Немирович-Данченко. — Я не могу взять премию, — говорил он, — потому что она всецело заслужена не моей пьесой, но другою. Она заслужена «Чайкой». Вот гордость русской драматургии»...

И он настойчиво твердил, что скоро поймут, не могут не понять значение Чехова.

Но «Чайка» не была первоначально оценена К. С. Станиславским. Чехов оставался тогда ему чуждым, и он откровенно сознавался:

— Чехов? «Чайка»? Да разве это можно играть? Я ничего не понимаю...

«Чайка» была всё-таки включена в репертуар, и Владимир Иванович посвятил несколько дней беседы со Станиславским и труппою о Чехове.

Он старался заразить театр своей влюбленностью в «Чайку» и, вероятно, достиг в этом отношении хороших результатов, ибо репетировалась пьеса с огромным подъемом.

После знаменательного успеха «Чайки» в Художественном Театре, Чехов начал прочно входить в репертуар русского театра, и Художественный Театр стал Домом Чехова и театром настроений.

Все Чеховские пьесы — «Дядя Ваня», «Три сестры», «Иванов», «Вишневый сад» — ставились в Художественном Театре при ближайшем участии Немировича-Данченко, как режиссера. Но, кроме Чехова, включены были в репертуар Художественного Театра, по настоянию Немировича-Данченко, и Горький, и многие другие русские драматурги: Найденов, Чириков, Андреев, Юшкевич, Сургучев, Тренев.

Названию МХТ-а Домом Чехова мы находим полное основание, если только принять во внимание, что МХТ, глубоко впитавший в себя чеховское искусство, опирался потом, даже в своих работах над классиками, на свое понимание чеховского искусства и на свои предшествующие работы, посвященные А. П. Чехову. «Ис-

кусство чеховского театра, — писал В. И. Немирович-Данченко в статье, приуроченной к 40-летию МХТ'а, — воцарилось у нас настолько, что трудно было бы назвать какую-нибудь репетицию какой угодно пьесы, не только современной или классической русской, но и Шекспира или Софокла, где бы мы не использовали того творческого запаса, который накопился от работы над Чеховым» (См. «Известия» от 26 октября 1938 г., — «Театр художественной простоты»).

«Линия интуиции и чувства подсказана мне Чеховым», — признавался потом Станиславский, в своей книге «Моя жизнь в искусстве». «Все театры России, — пишет он, — и многие Европы пытались передать Чехова старыми приемами игры. И что же? Их попытки оказались неудачными. Назовите хоть один театр или единичный спектакль, который показал бы Чехова на сцене с помощью обычной театральности. А ведь за его пьесы брались не кто-нибудь, а лучшие артисты мира, которым нельзя отказать ни в таланте, ни в технике, ни в опыте. И только Художественному Театру удалось перенести на сцену кое-что из того, что дал нам Чехов, и притом в то время, когда артисты театра и труппа находились в стадии формации. Это случилось благодаря тому, что нам посчастливилось найти новый подход к Чехову. Он — особенный. И эта особенность является нашим главным вкладом в драматическое искусство.

В чем же заключалась новость и особенность подхода МХТ-а к Чехову, давшая ему такое же право считаться Домом Чехова, как Малому Театру Домом Щепкина?

Они заключались в том, что МХТ сумел, как никакой другой театр того времени, передать, — слиянием своего творчества (актерского и режиссерского) с автором, — то «настроение», коим проникнуты все большие пьесы Чехова.

Отсутствие в них сильных героев и сильно-драматических сцен позволяло артистам театра вполне овладеть персонажами этих пьес, и технические недостатки молодой труппы значили мало там, где старая техника была бессильна.

«Внутренний диалог, — замечает Евг. Зноско-Боровский в книге «Русский театр в начале XX века», — чары подразумеваемого, — вот что сумели показать актеры Художественного Театра. Как Чехов упразднил действие, так театр обнаружил, что слово является далеко не самым важным элементом сценического искусства. Слово лишь знак внутренних эмоций, далеко не полный и не совершенный, он лишь проводник в душу персонажа, но часто замолкает в самых драматических местах, уступая место молчанию. Молчание, полное смысла, полное всей энергией предыдущих слов и потенциально заключающее тысячи последующих, которые, может-быть, никогда не будут сказаны; молчание, которое гораздо сильнее действует, нежели самый яростный крик, и заключающее гораздо больше значений, нежели сотни слов, всегда ограниченных определенным своим смыслом, — это молчание становится целью драмы. Надо так играть, чтобы оно зазвучало и заиграло тысячами красок. Пауза завершает драматический момент, паузы пересекают все речи актеров: отсюда крайне медленный темп игры. Но паузы исполнены жизни и значения, они не пусты и не мертвы. Они живут той же напряженной жизнью, что и слова. Кроме того, театр наполняет их еще разными звуками, приходящими извне. Иногда они вызывают в нас те жуткие ощущения, как крик совы глухою ночью, иногда они помогают актеру в создании нужного настроения. Но часто они продолжают слова актера в наступившем молчании, и тогда они подчеркивают и заостряют смысл слов, и голос актера сливается с голосами природы, и звучит в мире — музыка. Иногда, наконец, они одни звучат, и заранее подготовленные, сами, как актеры, начинают играть. К ним присоединяются все предметы, находящиеся на сцене. И — счеты щелкают, муха жужжит, бумага шелестит, копыта простучали по мосту, чуть-чуть дрожат струны гитары, — как в сказках, неодушевленный мир ожил, исполненный глубокого внутреннего значения. Здесь — та психологизация, одушевление вещей и самого времени, о котором впоследствии говорил Леонид Андреев».

Впечатление, которое производили эти спектакли,

кажется совершенно сказочным. В нем сливалось и очарование этих новых приемов драмы и постановки, и скорбь о судьбе несчастных людей, раскрывавших всю душу перед зрительным залом, здесь было и узнавание родной России, себя... Последнее звучало сильнее всего. В провинции только и мечтали о том, чтобы съездить в Москву и попасть в Московский Художественный Театр, а достигшие этого счастливцы плакали навзрыд, словно оплакивали, хоронили себя. Известный писатель Евг. Чириков так вспоминал одно из представлений «Дяди Вани»:

«Наши жены плакали, я не отставал от них. Душа жила и страдала вместе с героями пьесы. В антрактах посматривали на Чехова и хотелось броситься к нему, обнять его, целовать ему руки, сказать ему что-то особенное, но не было таких слов».

«Ошибаются те, — говорит Станиславский, — кто вообще в пьесах Чехова стараются играть, представлять. В его пьесах надо быть, т. е. жить, существовать, идя по глубоко заложенной внутри главной душевной артерии».

Это бытие, вместо игры, жизнь, вместо представления, существование, вместо видимости не могли быть достигнуты методами практиковавшимися в прежнем реалистическом театре, когда директор театра мог вполне положиться на талант и опыт своих актеров. Здесь само собой ясно, успех мог быть достигнут не произвольною игрою артистов, которые, каждый в отдельности, могли достигнуть, в той или иной мере, иллюзии быта, а не игры, жизни, а не представления, существования, а не одной лишь его видимости. Здесь успех мог быть достигнут лишь строго задуманным соотношением действующих лиц на сцене, т. е., иначе говоря, безукоризненно-организованным ансамблем спектакля. Эта задача с железной необходимостью выдвинула на командную высоту режиссера-постановщика, без которого старый театр, не преследовавший еще тех задач, какие возникли, под влиянием натуралистических тенденций в МХТ-е и особливо под влиянием Чехова (когда театр от внешней правды перешел к душевной правде), умел (или вернее — привык) обходиться.

В старом театре, как известно, режиссер в современном смысле слова, совершенно отсутствовал.

«Актеры размещались по сцене в удобных и привычных сочетаниях проверенных и установленных долгою сценической жизнью. Эти сценические размещения — мизансцены — не отличались разнообразием, они ставили актера в наиболее удобное положение для произнесения монолога или так, чтобы он мог вести диалог, не столкнувшись с партнером. Таких основных мизансцен было немного, и немногочисленная сценическая мебель, — стулья, кресла и диваны — перемещались скупо; в изобретении мизансцен, преследовались в большой степени удобство актера или интересы, много раз испытанного и привычного театрального воздействия зрителя, чем интересы жизненной правды»[1].

«Этот старый театр, — продолжает П. А. Марков в своей книге, — не знал вопросов о художественном единстве спектакля; он был хаотичен и случаен. Самое замечательное в нем была актерская игра. Случайно создавался в нем строгий и стройный ансамбль; он создавался не усилием режиссера, а крепкой спайкой актеров, хорошо и привычно играющих роли, и также случайно исчезал. Наиболее одаренные актеры, овладев всем запасом традиционных приемов, умели обновить их силою своего таланта и внести в устарелую технику ряд новых приемов. Тогда в старом театре — за всею устарелостью приемов — среди шаблонных декораций — среди случайного ансамбля — за обветшалыми формами звучал настоящий темперамент, талант, сила большого актера, звучала большая условная театральная правда, увлекавшая зрителя блеском привычной техники и мастерством овладения ролью и заставлявшая забывать надоедливую привычность исполнения».

И даже образцовая труппа Александринского Театра, играя (с гениальной артисткой В. Ф. Коммиссаржевской во главе) «Чайку» Чехова, провалила эту замечательную пьесу с таким позором, какой остается памятен в анналах русского театра. А между тем как раз птица чайка стала эмблемой МХТ-а, после триумфа

[1] П. А. Марков — «Новейшие Театральные течения».

в нем пьесы Чехова, украшая не только программы, но и серый раздвижной занавес этого Дома Чехова.

Когда Качалов, ставший всероссийской знаменитостью, был приглашен в Художественный Театр, одним из доводов в пользу принятия приглашения ему приводили, что в этом театре «гениальный режиссер — Станиславский», но это мало ему говорило, ибо на искусство режиссера он, вместе со всей актерской братией, держался тогда такого взгляда:

«Зачем режиссеру быть гениальным? Разве нужна гениальность, чтобы выбрать к спектаклю подходящий «павильон» или даже, в крайнем случае, заказать декоратору новую декорацию (по ремаркам автора) или удобнее разместить на сцене актеров, чтобы они не закрывали друг друга от публики. Да настоящие «опытные» актеры и сами великолепно размещались на сцене, без всякого режиссера. Что еще может сказать режиссер, какую он может проявить «гениальность», я совсем не представлял себе в те времена», — говорит Зноско-Боровский в своей книге.

И, однако, именно этот, как будто не нужный в театре человек, и обеспечил первые шумные успехи Художественного Театра; больше того, дал яркие произведения искусства, красоту и значительность которого прежде не подозревали. Ибо он принес то единство общего замысла, которое редко доступно актерам, пекущимся каждый прежде всего о своих ролях, и ему подчинил весь спектакль, где всё, до мельчайших деталей было проникнуто пафосом единого творческого плана, который не признавал мелочей, имеющих второстепенное значение.

Это исключительное, можно сказать «диктаториальное» значение, какое приобрел впервые, за всю историю русского театра, metteur en scene в Московском Художественном Театре сразу же вызвало толки — сначала в Москве, а потом и по всей России — о засилии режиссера в театре Станиславского и Немировича-Данченко.

Чтобы дать представление о том, что подразумевалось, в раннюю пору МХТ-а под словами «режиссерского засилия», я приведу здесь отрывок из 1-го тома

книги А. А. Мгеброва «Жизнь в театре», где ее автор, основоположник Героического Театра в Ленинграде, чрезвычайно талантливый и интеллигентный артист, игравший в наиболее передовых столичных театрах, — вспоминает о своей работе на сцене МХТ-а, в качестве «ученика».

«Как известно, — пишет Мгебров, — в Художественном Театре было три сцены: большая, вращающаяся, малая и, наконец, совсем маленькая, вся затянутая черным бархатом. Работа шла всегда попеременно, с определенным ритуалом, на всех трех сценах; детальная работа происходила именно на бархатной сцене, потому что на черном бархате с особенной рельефностью выступал каждый жест, его малейшая погрешность, которую здесь легче было исправить».

Я никогда не забуду, какую муштровку проходил уже тогда не маленький актер Леонидов, в роли самого «Человека» в пьесе Леонида Андреева. Часами продерживал его Константин Сергеевич на бархатной сцене, заставляя без конца произносить одну и ту же фразу, детализируя каждый его жест, каждое движение, каждый мускул на его лице. Несчастный Леонидов, обливаясь потом, мучительно преодолевал эти поистине невероятные трудности. При этом по поводу каждой мелочи Константин Сергеевич читал целые психологические и физиологические лекции. Я помню, в начале Леонидов беспомощно метался по сцене, смешно сжимая кулаки и делая самые, казалось бы, невероятные, нелепые жесты. Но постепенно они округлялись, постепенно же облагораживалась и его мимика и самая речь. На эту работу многие приходили с тетрадками и записывали, что говорил попутно Станиславский. Конечно, эта работа чрезвычайно значительна. Но не она ли создавала на всех спектаклях до ужаса однородные, однообразные и законченные интонации?.. И такие же повторные, размеренные, всегда одинаковые детали... Одним словом, механизацию полную. В такой работе, конечно, немыслимы никакие случайности, без которых не всегда радостна сцена и, уж конечно, трудны свободные индивидуальные проявления отдельной художественной воли. Эта воля в Художественном Театре

заранее подчинялась единству замысла, в котором растворялось всё.

В Художественном Театре, в условиях его существования и работы, конечно, это было нужным и важным. Но, я должен сознаться, что на меня всё это действовало угнетающим образом, моментами наполняя душу страшной пустотой; были минуты, когда мне хотелось кричать.

Под эгидой Станиславского почти ничего не остается делать самому. Кто-то делает за вас всё — до мельчайшей мелочи. Причем большинство ни за что не ответственно. Для него заранее всё разжевано и почти всё воплощено в каких-то таинственных лабораториях, в лабораториях гофманского Парацелиуса.

С молодыми артистами, однако, работал обычно не сам Станиславский, а кто-либо из его верных помощников. Артиста Мгеброва, когда он получил первую роль в пьесе Леонида Андреева, поручили наиболее фанатичному из последователей Станиславского — режиссеру Сулержицкому.

«Когда мне торжественно объявили об этом, — вспоминает Мгебров, я страстно принялся за роль и наедине с собою создал, в своем воображении, вполне определенный образ... И когда, наконец, Сулержицкий вызвал меня для занятия ролью на бархатную сцену, я пришел туда в состоянии большого транса... Однако, с первого же выхода Сулержицкий спокойно прервал мой транс криком: «Назад!». Я вышел снова... И вдруг — снова: «Назад!»... так раз пять или шесть. «Что же вы хотите? — крикнул я наконец Сулержицкому, — ведь вы таким образом убиваете весь мой нерв». — «Ах так! — засмеялся Сулержицкий, — это то мне и нужно, мне как раз нужно, чтобы ваш нерв успокоился, а то его слишком много»... Я очень огорчился, но решился не прерывать моего транса, так как мне важно было выявить, хоть перед кем-нибудь замысел моего образа. Однако, Сулержицкий еще раз послал меня назад, сказав, что я должен сделать то, что нужно ему, а не то, что кажется нужным мне. «Хорошо же, — подумал я тогда с огорчением и совершенно механически вышел

на сцену восьмой и девятый раз. «Вот хорошо, — встретил меня Сулержицкий, — теперь я могу начать с вами работать... Он стал объяснять, что когда человек в первый раз входит, он прежде всего оглядывается по сторонам и только тогда начинает говорить». «А где же вся моя мистическая сосредоточенность, — подумал я, — углубленность в самого себя, вся задуманная мною рассеянность? Нет этого я ему не отдам ни за что, пусть лучше отнимает роль». Я решил не сдаваться. Когда снова он попросил меня выйти, я вышел совершенно механически и как вкопанный, нарочно, по-дурацкому, остановился на середине сцены. «Что же вы не оглядываетесь?» — раздраженно крикнул Сулержицкий. — Куда прикажете? — спокойно и ехидно переспросил я его. — Поверните голову направо, — раздражался Сулержицкий. Я совершенно механически повернул голову направо. «Не так, естественно поверните»... Я уже, еле сдеживаясь от смеха, стал делать вид, что поворачиваю голову естественно. «Вот так!.. теперь налево», — не унимался Сулержицкий. Я опять механически повернул голову налево.... «Не так», — всё больше раздражаясь, кричал Сулержицкий... Но и меня вся эта история одинаково раздражала и мои нервы дрожали внутри меня... Наконец, я не стал делать даже естественного вида и еще более механически, как бы подчеркивая нелепость требования, как солдат, стал поворачивать голову направо и налево... Тут Сулержицкий не выдержал, хлопнул со всей силой об стол папкой и побежал жаловаться Станиславскому».

Спешу тут же заметить, что подобного рода обращение с артистами было обусловлено в МХТ'е не произволом слишком рьяных последователей Станиславского, а теми принципами, какие им внушались этим главным руководителем МХТ'а. «Только знать мою систему, — говорил Станиславский, — мало. Надо уметь и мочь. Для этого необходима ежедневная, постоянная тренировка, муштра в течение всей артистической карьеры. Певцам необходимы вокализы, танцовщикам — экзерсисы, а сценическим артистам — тренинг и муштра по указаниям «системы». «Одновременно с этой книгой, — говорит он в Предисловии, — я должен был

бы выпустить ей в помощь своего рода задачник, с целым рядом рекомендуемых упражнений «Тренинг и муштра».

Этот деспотический режим, проводившийся режиссурой в МХТ'е, не является в общем новым, в истории европейского театра, напоминая существенными чертами режиссуру Кронека (у которого — признался Станиславский — он заимствовал ее суровость») и «железный режим» Веймарского театра, при Гёте, требовавшего от актера мысленно разделить сцену на квадраты и занести на бумагу, где ему следует стоять, чтобы в страстных сценах он не метался без плана... Гёте своими правилами «сильно стеснял актеров и совершенно их обезличил. Шутили, что он ими играл как в шахматы... Точно также, и употребив то же сравнение, шутил над Станиславским Дорошевич, в своей рецензии о постановке «Феодора Иоанновича» Ал. Конст. Толстого, — в чем надо видеть доказательство, что совершенно идентичный (в данном случае заимствованный) режим должен вызвать и совершенно идентичную по существу шутку.

Новым в «засилии режиссуры» в МХТ'е было только то, что директор театра, он же режиссер, — не ограничивался, как Гёте, вмешательством во внешнее построение роли, а распоряжался в самой «святая святых» творческой души актера, понуждая его работать над интимно-психологическим содержанием роли, не в соответствии с творческим произволом актера, а в соответствии с навязанными ему режиссером данными.

Справедливость требует признать, что так как Станиславский и Немирович-Данченко были из ряда вон выходящие, по своему таланту режиссеры, — артисты же МХТ'а, на первых порах, его существования не представляли собой, по сравнению со своими «менторами», первоклассных артистов, (какими они стали со временем), деспотизм директоров МХТ'а, в области режиссуры (преследовавшей совершенно исключительные задачи ансамбля, стиля, главенствующего настроения в пьесе и т. п.), получал свое полное оправдание.

2

Основанный, как театр, в полном смысле этого слова, демократический, обращенный к народной массе, Московский Художественный Театр стал в России действительно общедоступным театром, служа отличной школой не только для тех, кто работал в нем, но и для самих зрителей.

Он стал самым любимым театром в России еще и потому, что был детищем русской самобытной национальной культуры и стал, таким образом, подлинным национальным театром.

Выросший на лучших традициях русской художественной культуры, Московский Художественный Театр, несмотря на национальный характер своего строя, стал авторитетной школой и для театров других народов. И в Грузии, и в Казахстане, и на Украине, и в Белоруссии, — везде широко используется опыт этого замечательного русского театра, ставшего образцом и для многих западно-европейских артистов и руководителей театров, старающихся подражать принципам, положенным в основу МХТ'а Станиславским и Немировичем-Данченко. (Даже такие оригинальные творцы, как известный Жак Копо, бывший директор «Vieux Colombier», и тот признался мне, в 1929 г., когда Станиславский гастролировал со своим театром в Париже, что он считает себя «учеником» Станиславского).

Целое поколение молодых актеров и режиссеров, воспитавшихся в школе МХТ'а, работали в бесчисленных театрах России, пропагандируя художественные принципы этого замечательного театра, его метод работы, его взгляды на драматическое искусство, его учение о реалистических основах театра.

Эта всеобщая признанность заслуг Московского Художественного Театра не исключает, однако, (и на солнце есть пятна!) критического отношения к его достижениям, обнаруживающего там и сям некоторые уязвимые места.

«Это очень умное коммерческое предприятие ши-

рокого масштаба» — вот характеристика Московского Художественного Театра, данная знаменитым режиссером-декоратором Гордоном Крэгом, работавшим в МХТ'е около пяти лет (См. его книгу «Искусство театра»). Такое мало лестное для художественного предприятия мнение одного из тончайших и оригинальнейших художников театра объясняется тем обстоятельством, что МХТ в известной мере «торговал», так сказать, не столько своим собственным «товаром», сколько созданным в творческих лабораториях других мастерских. Он не выдвинул (не открыл) ни одного драматурга или художника декоратора, могущих считать себя «детищами» МХТ'а, а прибегал к драматургии и к живописно-декоративным произведениям, как к «модному товару», прославившихся, и без помощи МХТ'а, авторов и художников. В погоне за таким ходким «товаром», МХТ, несмотря на свою принципиальную приверженность к ультра-реалистическому направлению, «закупал», (для прибыльного ведения дела?) и произведения Метерлинка и Кнута Гамсуна, и других драматургов, и принадлежавших к противоположному, по своим убеждениям, лагерю и (страшно сказать!) «потрафляя» покупателям билетов, ставил пьесы их не по-своему, т. е. ультра-реалистически, а согласно моде и новому спросу потребителя, то есть условно-стилизационно. Когда возник спрос на Чехова, — МХТ «забрал» к себе Чехова «без остатка», «цельным куском». То же самое он проделал с Горьким; но стоило публике охладеть к Горькому, как его новые пьесы стали исчезать из репертуара МХТ'а. Старинный Театр пригласил декораторами М. В. Добужинского и Н. К. Рериха; заправилы МХТ'а, увидев их успех (по сравнению с второстепенными декораторами, работавшими в МХТ'е), «забрал» их себе, как уже «ходкий товар». Вошел в моду тот же Гордон Крэг, — попробовали «коммерцию» и на этом «заморском товаре». Прославился Макс Рейнгардт — стали объявлять в газетах о поручении одной из постановок в МХТ'е Максу Рейнгардту (Не удалось «дело»: война помешала!) и т. д. и т. д.

В результате создается впечатление, что Гордон Крэг, возможно, не так уж был неправ, характеризуя

МХТ, как «коммерческое предприятие широкого масштаба».

Прибавьте к этому данные, какие сообщил Александр Раф. Кугель в своих мемуарах «Листья с дерева», о том, что «по отношению к Московскому Художественному Театру, установился ряд «внутренней цензуры», при которой «неуважительное или недостаточно хвалебное отношение к Московскому Художественному Театру было в своем роде lèse majesté».

Объясняли это тем, что МХТ стоит на стороне прогрессивных демократических идей и, в век самодержавного режима, предосудительно хулить такие предприятия с какой бы то ни было точки зрения. Но злые языки объясняли это чисто-коммерческой страховкой «товара» от недоброжелательной его критики. И А. Р. Кугель повествует, — на нескольких страницах своих мемуаров, как его — одного из самых известных в России театральных критиков (он был больше четверти века редактором театрального журнала «Театр и искусство») — отстранили, в газете «Русь», издававшейся в Петербурге, от рецензирования спектаклей МХТ'а, после того, как Станиславский лично отправился с визитом к влиятельному сотруднику «Руси» — писателю Амфитеатрову, который и написал, вместо Кугеля, желательные МХТ'у рецензии о его спектаклях. И точно также отстранили потом Кугеля от рецензий о МХТ'е в газете «День», из-за того, что Кугель связывал с этим театром «начало длинного ряда экспериментов, имевших основанием и, может быть, бессознательною целью, разложение элементов существующего театра, распыление, раздробление его целокупной природы», которые должны были привести к «краху старого пафоса», составлявшего неотъемлемую принадлежность театра.

Другие критики МХТ'а, названного его основоположниками «Московским Художественным Общедоступным Театром», винили этот театр, — поскольку он претендовал «задавать тон» другим театрам, — в излишней общедоступности, а именно в ориентировании не на взыскательного знатока искусства, а скорей на серую публику, для которой критерий «совсем как

в жизни», т. е. критерий подражательности правде жизни, как она есть, был высшим критерием искусства. — «МХТ идет по линии наименьшего сопротивления вкусам массового зрителя», — негодовали, помнится, просвещенные театралы. «Прошло время герцога Мейнинга и его постановщика Кронека», — говорили другие, — стыдно придерживаться крайнего реализма в искусстве, когда все его передовые деятели, на Западе и в России, давно уже подвергли сомнению эстетическую оправданность воспроизведения жизни на сцене в том виде, в каком она представляется обывателю в его каждодневном быту». «В МХТ'е, — утверждали эти строгие критики, — наблюдается как бы отказ от самостоятельного творчества художника, могущего выразить свое личное отношение к миру, отличное от объективного его восприятия. Природу невозможно, бесцельно и не нужно воскрешать в театре, у которого более глубокая и значительная задача: являть на сцене сущность жизни, прошедшую сквозь творческое горнило подлинного художника». Цель искусства в том, чтобы разглядеть сущность мира, за его внешними нарядными покровами, и проникнуть сквозь них в умопостигаемую идею вселенной. «Художник, — по определению Александра Блока, — есть тот, кто роковым образом... видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной».

«Искусству нет никакого дела до реализма», — учил Гордон Крэг. — «Вся многокрасочная жизнь, — на взгляд этого замечательного театрального художника, — лишь жалкая шелуха, в которую заключен бессмертный дух».

«Можно не досказать многого, зритель сам доскажет, и иногда, вследствие этого в нем еще усилится иллюзия, — говорил Лев Толстой про реалистические подробности», — но сказать лишнее всё равно, что, толкнув, рассыпать составленную из кусочков статую или вынуть лампу из волшебного фонаря».

Все эти и им подобные сентенции, высказанные авторитетными деятелями искусства и до сих пор

оставшиеся неопроверженными, в глазах подлинных эстетов и театроведов, только «краюшком» задевали внимание заправил МХТ'а, да и то лишь на короткий срок.

Сам Чехов, признательный МХТ'у за тщательность и глубоко продуманную постановку его пьес, не раз критиковал этот театр за его увлечение излишними реалистическими подробностями. «К чему такие подробности? — спрашивал он однажды заправил МХТ'а, — присутствуя на одной из репетиций своей пьесы. — «Но это реально!» — услышал он в ответ; на что Чехов иронически заметил, что живой нос оригинала, изображенного на портрете, тоже реален, будучи вставлен в картину на место нарисованного. А когда в «Вишневом саду» актеры ради пущей реальности, стали хлопать руками, будто убивая комаров, Чехов объявил: «В следующей пьесе непременно заставлю одно из действующих лиц сказать: «Какая удивительная местность, нет ни одного комара!».

Особенно неблагополучно, — как я дал уже понять о том читателю, — было отношение Станиславского к театральности. Именно эта проблема театральности легла в основу расхождения некоторых театральных деятелей, верных сначала Станиславскому, с идеологической установкой руководимого им МХТ'а. Н. Зограф, напоминая об этом в своей книге «Вахтангов», приводит одну из «бесед с учениками» Станиславского, где он, Вахтангов, не побоялся осудить своего учителя, говоря, что тот «требовал чтобы зритель забывал, что он в театре». А мы приводили его в среду актеров, которые выполняли свои профессии. Слово «театральность» стало бранным в Художественном Театре. Увлеченный своей борьбой с банальностью, Станиславский уничтожил, в то же время, и настоящую театральность, потому что настоящая театральность в том и состоит, чтобы театрально давать театральные представления.

Критик Д. Тальников чрезвычайно находчиво дает объяснение неприятному отношению Станиславского к театральности. Оно обусловлено было его страстной борьбой за правду на сцене.

«Под крепкой броней воинствующего палладина «новой правды», — пишет Д. Тальников о Станиславском, в статье «Вдохновенный художник», (см. «Советское искусство», № 143, 1938 г.) — жила та самая враждебная идея, с которой он сражался. Станиславского обуревала пылкая, единственная во всей жизни непреодолимая страсть — любовь к театру, к его заманчивой театральности». — «Запах декораций, грима, красок, свет рампы» — все эти волшебства, по его собственному признанию, с детских лет производили на него «впечатление ошеломляющее», с которым «ничему не сравниться».

А между тем, весь его труд был направлен, в продолжение всей его творческой жизни, к вытравлению из театра того, что составляло самую сущность театра. И это несмотря на то, что для Станиславского «театр существовал не только как образ «правды» и «переживаний», — подчеркивает Д. Тальников, — но и как «представление», как «игра».

Это внутреннее противоречие «вливало тревогу в строй его мыслей и этой тревогой охвачен он был десятилетия, — констатирует Д. Тальников.

Это внутреннее противоречие, — замечу я, — было чревато досадными данными. При таком внутреннем противоречии, когда, с одной стороны, увлекала идея и форма высокой трагедии, а с другой стороны, «интеллигентский страх перед позой», как порождение театральности, заставлял лишать трагедию заключенного в ней пафоса, приводил к тому, что артисты Художественного Театра, послушные воле его руководителя, «не умели и никогда не научились играть трагедию», — говорит тонкий критик и поэт Владислав Ходасевич. — «Не только отдельным актерам МХТ'а, но и всему театру в целом трагедия всегда была не по плечу, не по голосу, не по размаху»... И «также как трагедия, Художественному Театру не давалась и фантастика... ибо в Художественном Театре, (где искали прежде всего правды), в сказку не верили и ее не чувствовали, как не чувствовали трагедии... То, что Художественный Театр делал с трагедией и фантастикой, — заключает В. Ходасевич, —

было, конечно, снижением жанра, то есть неверным подходом к пьесе и, в этом смысле, неудачей». (См. газету «Возрождение» от 19 августа 1938 г., статью «Театр Станиславского»).

Внутреннее противоречие Станиславского, на которое указал Д. Тальников, в юбилейном номере «Советского искусства», отразилось досадным образом и на всей «системе» Станиславского, озаглавленной им, как «Работа актера над собой». Этот огромный труд основоположника артистической работы в МХТ'е, содержа чрезвычайно ценные указания и практические наставления не только молодым, но и зрелым актерам, страдает от той же сбивчивой тенденции Станиславского, какая характеризовала его театральную деятельность, с самого возникновения МХТ'а: — подменить на сцене то, что называется «театром», жизнью и показывать публично эту жизнь, как театральное представление, чуждое театральности.

Мы не можем в настоящем труде останавливаться на детальном разборе названной книги (содержащей 575 страниц убористой печати) но не можем и обойти молчанием ее слабые стороны, ибо «система Станиславского» стала как бы квинтэссенцией всего творческого направления Московского Художественного Театра и того доминирующего в нем духа, который было принято, вне стен МХТ'а, называть «станиславщиной». И так как историк театра призван дать не только надлежащую информацию о выдающихся явлениях, в том или другом театре, но и критическое их освещение, — я остановлю тут внимание читателя на оценке духовного наследства Станиславского, с тем же чувством уважения к его ценности, какое я проявил в отношении вклада Щепкина и Гоголя в сокровищницу русского драматического искусства. (О вкладе в эту сокровищницу Вл. И. Немировича-Данченко нам не приходится «разглагольствовать», потому что, соглашаясь со всеобщей оценкой его деятельности, как вдумчивого, изобретательного, отлично образованного и высоко-талантливого режиссера-новатора, мы тем не менее не можем ставить его замыслы вровень с исключительно оригинальными, смелыми и революционными замыслами

Станиславского, не даром почитавшегося душой всего МХТ'а).

Скажу кстати, что вообще никакая история театра не может почитаться полной без критического отношения к чередовавшимся в ней событиям и, в частности, без параллельной истории самой критики тех театральных предприятий, какие оказались, с годами, столь же влиятельными и долговечными как Московский Малый Театр или Московский Художественный Театр. Достаточно заметить, что тот натурализм, какой характеризовал МХТ в самом начале его деятельности, усупил место более терпимому, с точки зрения современного искусства, психологизму и умеренному реализму лишь «под обстрелом» критики, дружественно настроенной к руководителям этого замечательного и единственного, в своем роде, Театра.

Как я уже заметил, система детально реформированного Станиславским драматического искусства, обессмертила его творца; и это потому что эта система открыла метод актерской работы, позволяющий актеру создавать образ роли, раскрывать в ней жизнь человеческого духа и естественно воплощать ее на сцене в красивой художественной форме.

Если бы только этим чрезвычайно важным заданием, в истории развития теории драматического искусства, ограничился автор «системы», — его книга «Работа актера над собой» не встретила бы возражений.

Но так как Станиславскому было присуще то внутреннее противоречие, на которое было указано выше, — его система вызывает сомнение в основном своем пункте, а именно в отмеченном уже мною требовании Станиславского подменить на сцене «театр» «живой подлинной жизнью» (См. «Моя жизнь в искусстве»).

«Подлинный артист должен не передразнивать внешне проявления страсти, не копировать внешне образы, не наигрывать механически, согласно актерскому ритуалу, а подлинно по-человечески действовать под влиянием страстей и в образе». («Работа актера над собой»).

Станиславский требует в названной книге «упорно

следить за тем, чтобы ученики на сцене всегда действовали подлинно, продуктивно и целесообразно и отнюдь не представлялись действующими».

Говоря об «актерских показных штучках», когда задача артистов становится «чисто внешней, близкой к самолюбованию» или сводится к тому, чтобы «блеснуть техникой», — Станиславский предостерегает: «всё это не может дать хорошего результата и вызывает лишь желание лицедействовать, а не подлинно действовать».

«Между вашим искусством и моим, — говорит Станиславский, — (под личиной Торцова, преподающего ученикам принципы драматического искусства) — такая же разница, какая существует между словами «казаться» и «быть». Мне нужна подлинная правда — вы довольствуетесь правдоподобием».

«Театральной условности не место в подлинном творчестве и в серьезном искусстве». («Работа актера над собой»).

От всех этих цитат (число коих может быть умножено) создается впечатление, что их автор пытается разрешить ту же неразрешимую химерическую задачу, какая в геометрии называется «квадратурой круга», т. е. задачу сведения площади круга к площади многоугольника путем умножения его сторон.

Как известно, это совершенно немыслимо, ибо, сколько бы мы ни умножали число сторон «многоугольника», он, став похожим на «круг», тем не менее никогда, от такого умножения «кругом» не сделается.

То же самое, логически мысля, соотношение существует между подлинной «жизнью» на сцене, какую требует Станиславский, и ее «представлением»: что бы мы ни делали с этим последним, до какой бы «естественности» ни доводили его, никогда оно, при всей схожести с «жизнью», как она протекает, в своей произвольности не может стать ею, а всегда останется лишь «представлением», то есть театральным феноменом, а не только бытийственным.

Стремиться на сцене «быть», вместо того, чтобы «казаться», есть несомненно стремление того же рода, что желание обратить «многоугольник» в «круг».

Одно из двух: или «многоугольник» или «круг». Или «казаться», то есть давать место «театру», или «быть», то есть давать место подлинной жизни. Третье не дано. Этого не мог понять правдолюб Станиславский, ненавидевший в театре театр, откуда и произошел изъян в самом деликатном из основных пунктов его «системы». Вернее говоря, Станиславский, благодаря все тому же внутреннему противоречию, не хотел допустить, что, в данном вопросе, («казаться» или «быть») — третье не дано. И это тем более странно, что сам же Станиславский говоря о «внутреннем сценическом самочувствии», находит, что оно «почти (слышите? — почти!) ничем не отличается от жизненного». И то же самое он повторяет, показывая, как «логика и последовательность физических действий и чувствований» приводят к правде, правда вызывает веру, и всё вместе создает «я есмь» для актера, воплощающего данную роль. «А что такое «я есмь»? — спрашивает Станиславский, имея в виду игру актера, и отвечает: «Я есмь — это сгущенная, почти (слышите? — почти!) абсолютная правда на сцене». (Стр. 315).

В этих «почти» заключена вся разница между «казаться» и «быть», между «театром» и «жизнью», — такая-же разница, как между «многоугольником», который почти что «круг» и «кругом», который почти что «многоугольник», но никогда один другим сделаться не могут.

С другой стороны, требуя естественности от артистов на сцене, близкой к тому, чтобы «быть» и далекой от того, чтобы «казаться», Станиславский забывает, что люди в подавляющем большинстве «театральничают» в жизни, следуя нормам воспитания, какое им внушили родители или воспитатели, и сущность коего сводится к обучению и усвоению роли любезного, сдержанного, симпатичного члена общества, т. е. к тому, чтобы «казаться» по крайней мере не «дикарем», каковыми мы рождаемся, в этом цивилизованном (или социально-воспитанном) мире. Это настолько же всеобщее явление, как и то, что мы живем на три четверти в воображаемом мире, привнося оттуда в наши мысли и чувства чуждые действительности данные, извращая,

в угоду своей амбиции, факты нашего прошлого[2], на подобие драматурга, и живя отчасти в качестве «героя» проектируемого в мечтах будущего. Станиславский пишет о детях, которым свойственно «актерствовать» в жизни, но он упускает из виду, что, в данном отношении взрослые — те же дети. «Как великий человек? — вопрошает Фр. Ницше: — я вижу лишь актера своего идеала» т. е. актера, представляющего свой идеал[3].

После всех этих данных, представляется странным утверждение Станиславского, будто «сценическое самочувствие, благодаря неестественности условий публичного творчества скрывает в себе частицу (?), привкус театра и сцены, с их самопоказыванием, чего нет (?) в нормальном человеческом самочувствии».

Это, конечно, явно ошибочное наблюдение, ибо наличность театральности (а не только «привкус театра») присущ всем людям, проявляющим себя, так или иначе, на глазах окружающих; причем эта наличность свойственна людям не только наяву, но и во сне, когда не перед кем показываться и можно отдаться своей первобытной исконно-дикарской стихии, не считающейся с «конвенансами».

Одной из огромных заслуг Станиславского (а рядом с ним и Вл. Ив. Немирович-Данченко), была борьба с актерскими штампами, вроде «воздевания рук» в патетические моменты, прикладывания всей пятерни к сердцу, при выражении любви, разрывания ворота, при изображении смерти, «шествования» вместо походки, и тому подобной пошлостью, снижающей стиль художественного произведения.

«В нас сидят, — пишет Станиславский, — два типа жестов: одни обычные, естественные, жизненные, другие — необычные, неестественные, нежизненные, применяемые в театре при передаче всего возвышенного и отвлеченного, «заимствованные» у итальянских певцов

---

[2] «Это я сделал», говорит моя память. «Этого я не мог сделать», говорит моя гордость. Наконец, память уступает (Фр. Ницше).

[3] Разоблачение «актера», в нас живущего, читатель найдет в моих книгах «Театр как таковой», «Театр для себя» и «Театр у животных».

или взятые с плохих картин иллюстраций, пост-карт» («Моя жизнь в искусстве»).

Все эти актерские штампы были безжалостно изгнаны со сцены МХТ'а, вместе с декламационными штампами, противоречащими живой естественной человеческой речи.

Но вот в чем беда, сопутствовавшая этой трудной борьбе и конечной победе над приевшимися штампами: на место их воцарились другие новые, правда, куда более благородные, тонкие и осмысленные, но тем не менее штампы, ходовые штампы и притом настолько характерные для драматического искусства, культивировавшегося в МХТ'е, что скоро самая манера и весь стиль представления, на сцене этого прекрасного театра, стал предметом «дружеских пародий» в «Кривом Зеркале» и других театрах сатирического направления.

Однако, не столько успех этих пародий у публики смутил директоров МХТ'а сколько самый факт появления, на их образцовой сцене, «художественных» штампов, дававших повод к успешным пародиям на приемы и «приемчики», излюбленные МХТ'ом. Факт одного их появления уже грозил соблазном повторенья их артистами МХТ'а (чтобы наверняка соответствовать выработанному этим театром идеалу игры), и тем самым угрожал свежести и творческой новизне сценического представления, к каковым стремились Станиславский и Немирович-Данченко.

«Выработался своеобразный мхатовский штамп! — заявил однажды во-всеуслышание покойный премьер МХАТ'а Л. М. Леонидов. — Человек спешит на поезд. Если меня в жизни он спросит: «Который час? — я сразу ему отвечу: «Без шести минут десять». А так называемые «художественники» делают так. Они вынимают часы. Пауза. Смотрят на них. Пауза. Потом вытирают стекло. Пауза. Потом подносят часы к уху, слушают, как они идут, — и только потом говорят: «Без шести минут десять». Но это — неправда. Пока отвечающий это «переживал» над часами, время ушло: теперь уж не без шести, а без четырех минут десять и спрашивающий, из-за этих «переживаний», опоздал на

поезд. Известно, что по этому поводу Немирович-Данченко не без яду заметил: «Мы так научились «переживать», что разучились «говорить».

Найдя спасенье в противоставлении актерскому самочувствию на сцене, творческого самочувствия, Станиславский стал требовать от актеров, вместо.... повторения ими, на каждом спектакле, той формы, в какую вылилось однажды переживание каждого момента роли, — заново переживать эти моменты, на каждом спектакле, и заново воплощать их. «Повторить случайно пережитое на сцене чувство — то же что пытаться воскресить увядший цветок», — говорит Станиславский, приводя слова одного опытного, по его уверению, актера. «Не лучше ли заботиться о другом: не оживлять уже умершее а вырастить новое, взамен увядшего?.. Другими словами, при повторении даже паузы «трагического бездействия» (при каком-нибудь несчастии, случившимся с изображаемым лицом), надо всегда просматривать заново обусловливаемые данным фактом соображения. «В каждый сегодняшний день, — учит Станиславский, — они будут представляться вам не совсем такими, как в предыдущие разы. Не важно — хуже или лучше, а важно, что они сегодняшние, обновленные. Только при этом условии вы не будете повторять однажды заученного, не будете набивать себе штампа, а будете разрешать одну и ту же задачу по-новому, постепенно всё лучше, глубже, полнее, логичнее, последовательнее. Только при этих условиях вам удастся сохранить в этой сцене живую, подлинную правду, веру, продуктивное и целесообразное действие. Это поможет по-человечески искреннее переживать, а не по-актерски условно представлять».

Здесь мы прикасаемся к «невралгическому пункту» всей «системы Станиславского», говорящей о «сознательной психотехнике», которая создает «благоприятные условия для творческой работы природы и ее подсознания». «Никогда не думайте, — учит Станиславский, — и не стремитесь прямым путем к вдохновению, ради самого вдохновения». Ибо только психотехника ведет к вдохновению; только «с ее помощью можно возбуждать переживание. А возбуждать его актер дол-

жен заново, — как мы только что видели, — каждый раз как он исполняет много раз игранную роль.

«Только тогда можно будет избавиться в искусстве от ремесла, от штампов, от трюков, от всякого налета отвратительного актерства. Только тогда на сцене появятся живые люди и вокруг них подлинная жизнь, очищенная от всего засоряющего искусство. Эта жизнь будет возникать почти заново каждый раз, при каждом повторении творчества».

Так говорит Станиславский, в конце своей книги «Работа актера над собой», вводя нас в «святая святых» закулисной подготовительной творческой работы в театре, какой представлялся Станиславскому идеальным.

Я сказал, что как раз здесь, в этом центральном месте всей «системы Станиславского», мы прикасаемся к «невралгическому пункту». И это потому, что представляется крайне спорным, а пожалуй и просто неверным утверждением, что каждый раз при исполнении той же роли актер должен заново создавать в себе переживание, влияющее с неизбежностью на самую форму исполнения роли.

«Какое мне дело, — говорит тот же Станиславский, в годы расцвета его артистического творчества, — сколько времени работали над пьесой: день или целый год. Я ведь не спрашиваю художника, сколько лет он писал картину. Мне важно, чтобы создание одного художника или художественного коллектива сцены были цельны и закончены» («Моя жизнь в искусстве», 138).

Совершенно верно. Подобно тому, как картина живописца должна быть когда-либо (через день или через «целый год») закончена, в своей форме, — точно также логично требование, чтобы и роль драматического артиста была (через день или через «целый год») закончена, в своей форме, а не видоизменялась, хотя бы в мельчайшем нюансе, по сравнению с той идеальной ее «отливкой» какая должна иметь место на премьере. И в этой идеальной «отливке» формы заключается столь же важная задача актера, как и его задача сохранить ее, являя в каждом спектакле такой, какой она была окончательно «отлита».

Что бы мы сказали о живописце, который вздумал

бы, на выставке или в музее, хотя бы слегка видоизменять, ради улучшения, форму той или другой части своей картины? Мы бы сказали что такое нежелательное явление обусловлено непониманием художника, что на выставке или в музее публика вправе от него ждать законченного произведения, а не такого, которое находится еще в работе».

Я знаю только один подобный случай: это, когда гениальный художник Врубель, выставив свою картину «Демон» на петербургской выставке (в «Пассаже»), сидел, при открытии этой выставки, на лесенке и видоизменял положенье руки «демона», по сравнению с первоначальным. Никто не понимал, в чем дело, пока не выяснилось, что Врубель сошел с ума и его пришлось, в спешном порядке отправить в дом для душевнобольных.

Говоря о «двигателях психической жизни», Станиславский, не рискуя (по недостаточности научных данных?) объяснить некоторые детали трактуемой им проблемы, дает совет: «об этом спросить ученых» («Работа актера над собой»).

Внемля его совету, я напомню здесь, изучавшим психологию, то, что Станиславский совершенно упустил из виду, страхуя «свежесть» и «непосредственность» переживания артиста, при повторении созданной им роли. Сошлюсь хотя бы на таких всемирно известных ученых, как Теодюль Рибо и Уильям Джемс.

Некоторые из наших эмоций, наших чувств, бывают настолько цепко ассоциированы с тем или другим характером окружающей нас обстановки, что иногда по следам мы узнаем о причине. В своем учении о характерах, психолог Рибо отмечает такой знаменательный факт: «приняв на некоторое время печальную позу, можно почувствовать, что нами овладевает печаль; присоединяясь к веселому обществу и подражая его внешним приемам, можно вызвать в себе мимолетное веселье. Если придать руке загипнотизированного человека угрожающее положение со сжатым кулаком, то дополнением к этому сама собою является соответственная мимика лица и движение других частей тела. Здесь причиной является движение, а следствием «эмо-

ция». Таким образом, заключает Рибо, существует неразрывная ассоциация между известным движением и соответствующими ему эмоциями, причем не только определенные эмоции способны вызывать определенные движения, но и наоборот — некоторые из движений субъекта способны вызывать в его душе соответствующую им эмоцию.

То же самое, но в других выражениях, преподает и другой ученый, знаменитый У. Джемс, в своей книге «Психология».

Имея в виду эти данные авторитетных ученых, к которым Станиславский рекомендует обратиться, мы можем заключить безошибочно (и практика подтверждает теорию!), что созданная артистом, при изучении роли, ее идеальная (по силе артиста) форма, будучи умело воспроизведена на сцене повлечет за собою, по ассоциации, и соответственные форме эмоции, т. е. связанное с нею переживание.

Эти данные науки были известны и некоторым ученикам Станиславского, как например, Михаилу Чехову, который, в своей книге «Путь актера» констатировал что «мы постигаем «закон», проявляющийся в том, «что актер многократно проделавший одно и то же волевое и выразительное движение — движение, имеющее определенное отношение к тому или другому месту роли, получает в результате соответственную эмоцию и внутреннее право на произнесение относящихся сюда слов». (стр. 145).

Станиславский же, игнорируя эти данные науки, утверждает в «Работе актера над собой», что «создав однажды и навсегда наилучшую форму, артист учится естественно воплощать ее механически, без всякого участия своего чувства в момент своего публичного выступления».

Но это просто невозможно, если правы Рибо и Джемс, показавшие власть ассоциации между чувством и формой его выражения столь прочной, что стоит хотя бы механически вопроизвести форму чувства, как само чувство окажется налицо.

Несмотря на отмеченные мною недостатки теоретической базы, подведенной Станиславским под работу

МХТ'а, его творческая мысль и артистическое чутье создало из этого театра, с помощью Немировича-Данченко, действительно образцовое учреждение, духу и структуре которого начали подражать сами императорские театры, считавшие себя образцовыми, и, однако, вынужденные вскоре приглашать к себе на службу в качестве режиссеров некоторых артистов МХТ'а.

Самое удивительное в этом, не похожем на другие, театре, озадачившем и пленившем весь мир, это — полное отсутствие великих артистов, таких например, как Гаррик, Эдмунд Кин, миссис Сиддоне, Макреди, прославившие Английский театр, как Тальма, Сара Бернар, Коклен-старший, Мунэ-Сюлли, прославившие Французский театр, как Томазо Сальвини или Эрнесто Росси, поднявшие Итальянский театр на недосягаемую высоту, как Мочалов, Каратыгин, Ермолова, Федотова, Пров Садовский или В. Коммиссаржевская, признанные великими актерами и актрисами в анналах Русского театра.

В МХТ'е играли отличные артисты, высоко-талантливые, подвижники, в самоусовершенствовании своего искусства, не только любящие, как никто, а и знающие свое мастерство. Но... (будем щепетильны, в вопросах справедливости!) не «великие» в том значении, какое имели, в истории театра, только что названные имена. И тем не менее, благодаря невиданному до них ансамблю, дисциплине, художественному распорядку, обуславливающему нелицеприятное распределение ролей, — артисты МХТ'а достигали на своей сцене «объединенными силами» тех вершин драматического искусства, в его целом, какого далеко не всегда достигали всепризнанные великие артисты, окруженные сплошь да рядом очень слабыми силами и не слитые с ними, в подчинении единой творческой воле, руководящей спектаклем.

«Когда вы дойдете в искусстве до правды и веры детей в их играх, — говорил Станиславский в образе Торцова своим ученикам, — тогда вы сможете стать великими артистами («Работа актера над собой»). «Захотите крепко, — говорит он им, закончив преподавание своей «системы», — познайте свою природу, дис-

циплинируйте ее и при наличии таланта, вы станете великим артистом».

Увы, сам Станиславский не стал великим актером, равным хотя бы Коклену-старшему, державшемуся в драматическом искусстве, совершенно противоположных взглядом («Актер» не живет, а играет... Искусство не реальная жизнь и даже не ее отражение. Оно создает свою собственную жизнь вне времени и пространства», — учил Коклен). Но, если Станиславский не обессмертил себя, в качестве «великого актера», он занял, в истории не только русского, но и западно-европейского театра почетное место в качестве великого реформатора, — реформатора не в одном лишь драматическом искусстве, но и в самом устроении и ведении театрального дела, на совершенно новых, невиданных до того образцовых началах. Всё здание театра МХТ'а, с комфортабельными уборными для артистов (которым наконец-то была дана возможность отрадного «человеческого существования» за кулисами) было построено, согласно девизу «всё для искусства и актера, — тогда и зрителю будет хорошо». Сцена была оборудована по новой системе: не только с вращающимся полом, но с целым этажом вращающихся под сценой, люков, «провалов» и пр. Публика была перевоспитана, согласно твердой дисциплине, охранявшей ненарушимость спектакля: вход, после поднятия занавеса, был публике запрещен (неслыханная в ту пору новость); всякого рода одобрения публики, во время действия и даже по окончании его, стали напрасными, так как актеры, чтобы не «выбиваться» из жизни своей роли и не разрушать в глазах зрителей образ, созданный их игрой, не выходили раскланиваться перед публикой.

Дисциплине публики соответствовала столь же суровая дисциплина труппы. Труппа жила наподобие монастыря, со своим уставом и верованьями... Нельзя было представить себе, чтобы спектакль начался не в назначенный час, чтобы актеры были не готовы к началу пьесы, чтобы они пропустили выход, чтобы не знали роли и т. д. Репетировать кое-как, вполголоса, в пальто, — такая картина немыслима в Художественном Театре, — пишет Евг. А. Зноско-Боровский в

своей книге «Русский театр начала XX века». «Благодаря такому отношению, театр мог создать труппу, которая жила одной жизнью, у которой не было иных интересов, кроме театра и был один язык у всех актеров, ее составляющих. Благодаря этому же, театр изгнал всякие самые незаметные следы так называемого «каботинства», и его актеры стали подлинными служителями искусства, артистами, а не гистрионами с ярмарки».

Когда Московский Художественный Театр приехал впервые на гастроли в столицу императорской России — Санкт-Петербург, — москвичи, в полном смысле этого слова, изумили петербуржцев новизной своих представлений и пленительным духом своего искусства, несмотря на придирчивую критику «свысока» журналистов из реакционной прессы. На одном из торжественных чествований представителей МХТ'а известный оратор и общественный деятель С. А. Андриевский сказал:

«К нам приехал театр, но, к нашему полному изумлению, в нем нет ни одного актера и ни одной актрисы. Я не вижу здесь ни округленного актерского рта, ни крепко завитых волос, сожженных щипцами от ежедневных завивок, я не слышу зычных голосов. Ни на чьем лице я не читаю жажды похвал. Здесь нет актерской поступи, театральных жестов, ложного пафоса, воздевания рук, актерского темперамента с потугами. Какие же это актеры!.. А актрисы? Я не слышу их шуршащих юбок, закулисных сплетен и интриг. Взгляните сами: где у них крашеные щеки, подведенные глаза и брови?.. В труппе нет ни актеров, ни актрис. Есть только люди, глубоко чувствующие»...

И, в конце концов, чопорный Петербург, — с его правительственными театрами, посещавшимися царской семьей, придворной знатью, академическим миром и самой взыскательной в мире холодной, сдержанной публикой — преклонился перед театральной Москвой, в лице ее прославленных ныне представителей, создавших новую эру сценического искусства не только в России, но (отраженно) и во всем мире.

3

Студии МХТ'а

Тот, кто хочет обстоятельно говорить о Московском Художественном Театре, должен, с неизбежностью, включить в повествование о его плодотворном пути и те студии, какие были порождены этим театром в Москве и которые, в непродолжительном времени, заняли положение самостоятельных театров, как, например, Первая Студия, ставшая Московским Худож. Акад. Театром Вторым и Третья Студия, ставшая Театром имени Вахтангова.

Каковы были причины основания директорами МХТ'а сначала Первой, а потом и Второй, Третьей и Четвертой Студий, при расширившемся предприятии Станиславского и Немировича-Данченко? Ответ на этот вопрос дает сам Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве».

«Чтоб удержаться на завоеванной высоте, — говорит он, — приходилось работать свыше сил, и эта чрезмерная работа довела одних из нас до сердечных и других заболеваний, других — свела в могилу. Помощь и поддержка молодых сил, которых должна была готовить Студия, являлась необходимой и неотложной».

Кроме этих соображений, не надо забывать, что для театра XX века вообще характерен процесс формирования студий.

В своей монографии, посвященной Евг. Вахтангову, Н. Зограф пишет: ...«Буржуазный театр этого периода переживал серьезный кризис: большинство профессиональных театров обратилось в чисто коммерческие предприятия. Наиболее видные из театральных реформаторов театра, как Станиславский, Гордон Крэг, Рейнхард и другие усмотрели в студиях выход из кризиса буржуазного театра и, путем деятельных экспериментов в лабораториях в стороне от публичных театров, попытались реализовать свои эстетические изыскания. Эта роль студий, в создании «нового театра» и в отыс-

кании новых театральных форм, была указана многими специалистами и прежде всего Станиславским».

«От того внешнего реализма, которым отмечен первый наш период, — поясняет Станиславский, — мы подошли теперь (1913 г.) к реализму духовному». «Я решил, невзирая на уроки, данные мне раньше жизнью, — вспоминает Станиславский, — еще раз попытать счастье в создании Студии для молодежи, — вне стен Художественного Театра».

О какой первоначальной попытке воспоминает здесь Станиславский?

Эта попытка основать Студию при МХТ'е имела впервые место в 1905 г., когда Станиславский, мучимый сомнениями и художественными исканиями, встретился вновь с Мейерхольдом, бывшим артистом МХТ'а.

«На четвертый год существования нашего дела, — рассказывает Станиславский, — он ушел от нас в провинцию, собрал там труппу и искал с ней нового, более современного искусства. Между нами была та разница, что я лишь стремился к новому, но еще не знал путей и средств его осуществления, тогда как Мейерхольд, казалось, уже нашел новые пути и приемы но не мог их осуществить в полной мере, отчасти в силу материальных обстоятельств, отчасти же в виду слабого состава актеров труппы. Таким образом я нашел того, кто был мне так нужен тогда, в период исканий. Я решил помогать Мейерхольду в его новых работах, которые, как мне казалось, во многом совпадали с моими мечтаниями. Капиталист не находился и все расходы по студии, естественно, легли на меня.

Я считал, что для успеха дела, нужно было дать полную самостоятельность молодым, что мое присутствие и авторитет могли бы давить, насиловать фантазию, волю режиссера и артистов. А это тянуло бы их естественно в ту сторону, которая уже изведана мною; я же, напротив, ждал, что молодое чутье подскажет свое, новое и потянет меня за собой. Тогда поняв намеки, я, с помощью опыта, мог бы закрепить основы молодого, нового искусства.

«Кредо» (верую) новой студии в коротких словах, сводилось к тому, что реализм, быт — отжили свой

век. Настало время для ирреального на сцене. Нужно изображать не самую жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы ее смутно ощущаем в грезах, в видениях, в моменты возвышенных подъемов. Вот это душевное состояние и надо передавать сценически, подобно тому, как это делают живописцы новой формации на полотнах, музыканты нового направления в музыке, а новые поэты — в стихах.

Я просмотрел показную репетицию с большим интересом и уехал с нее успокоенный. Студийцы продолжали свою работу, я же начал обычные занятия в Московском Художественном Театре. Наконец, была назначена генеральная репетиция «Смерти Тентажиля» Метерлинка, «Шлюка и Яу» Гауптмана и одноактных пьес разных авторов. Всё стало ясно. Молодых, неопытных актеров хватило на то, чтобы с помощью талантливого режиссера показать публике свои новые опыты лишь в небольших отрывках; но когда потребовалось развернуть пьесы огромного внутреннего содержания, с тонким рисунком, да притом в условной форме, юнцы показали свою детскую беспомощность. Талантливый режиссер пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен, с помощью которых он осуществлял интересные идеи. Но, при отсутствии артистической техники у актеров, он смог только демонстрировать свои идеи, принципы, искания, осуществлять же их было нечем, не с кем, и потому интересные замыслы Студии превратились в отвлеченную теорию, в научную формулу».

«Открывать Студию было опасно, как мне казалось, для самой же идеи, ради которой она основалась, так как плохо показать идею — значит убить ее. К тому времени — осенью 1905 г. — разразилась революция. Москвичам стало не до театра и Мейерхольдовскую Студию пришлось закрыть в спешном порядке».

Первая Студия МХТ'а, которая была потом переименована в МХТ 2-й, вела свои занятия под руководством Сулержицкого, последователя Льва Толстого, ко-

торый относился к театру, как к одной из форм этического совершенствования человека.

«В новой Студии, — пишет дальше Станиславский, — собрались все желающие учиться по моей «системе». Я начал читать им полный учебный курс — так как он был выработан мною тогда. К сожалению, я не мог уделить много времени для занятий в новой Студии, но за меня усиленно работал Сулержицкий, который, по моим указаниям, производил всевозможные упражнения по созданию творческого самочувствия, по анализу роли, по составлению волевой партитуры, на основах последовательности и логики чувства».

Показной спектакль обнаружил, в игре молодых артистов, особую, до тех пор неведомую артистам МХТ'а, простоту и углубленность передачи основных черт роли. Станиславский относил этот успех к работе Студии по его «системе», что вполне согласуется со словами игравшего в ней знаменитого впоследствии артиста Михаила Чехова (племянника Антона Чехова), назвавшего Первую Студию Московского Художественного Театра «собранием верующих в религию Станиславского».

Один из учеников Михаила Чехова, игравший потом в его театре — Н. В. Петрункин, — одолжил мне свои рукописные заметки, где духовные черты, составлявшие облик Первой Студии МХТ'а, суммируются в следующих строках: «это театр русской интеллигенции, вернее той ее части, которая, в эпоху обостренных классовых конфликтов, выступила между двумя борющимися силами, как посредник в классовой борьбе. Непримиримости моральных норм, разделявших социальные классы, этот театр хотел противопоставить законы индивидуальной морали, оправдание каждого человека изнутри. Победа капитализма вставала, в сознании руководителей этой Студии, как «пришествие Сатаны», окутывающего мир властью золота, превращающего свободную мыслящую личность в безвольный автомат, в ничтожную часть огромной бесформенной машины. В победе же рабочего класса, руководители Студии видели победу грядущего Хама, разрушающего культурные ценности и отбрасывающего историю назад —

в темноту и хаос. Часть артистов этой Студии уходила в мистику и порывала связь с реальной жизнью, стремясь в «идеальное царство мечты». Другая часть пыталась активно противодействовать историческому процессу, желая изменить его русло. Эта часть артистов не уходила в царство фантастики и, продолжая оставаться в реальной жизни, была убеждена что в конце концов, социально-экономический процесс повернется назад.

Высшим художественным достижением Первой Студии была инсценировка «Сверчка на печи», по повести Диккенса, и «Гибель Надежды» Гейерманса.

В обеих этих постановках Сулержицкого как нельзя лучше выразилась его идеологическая концепция театра, звавшая открывать наболевшее сердце друг другу, в уверенности, что только тогда зритель будет заодно с артистами.

«Дайте всю теплоту какая у вас есть, — взывал к артистам Сулержицкий, — ищите в глазах друг у друга любовь, ласково ободряйте друг друга раскрывать свою душу!..» И артисты Студии, всё глубже уходя внутрь себя, повышали свою чувствительность и напряженность до последних пределов.

17-го декабря 1916 года умер Сулержицкий; а через две недели наступил 1917-й год, принесший с собой сперва февральскую, а затем и октябрьскую революции. Для Первой Студии МХТ'а — этого своеобразного театра-монастыря — возникла реальная задача вооружения своих участников для защиты от вторжения. в их замкнутый душевный мир, страшной, в своей поступи и враждебной им («толстовцам») советской действительности.

«К этому периоду, — отмечает Н. В. Петрункин. в своих записках, — «Первая Студия МХТ'а имела двух вождей: Е. Б. Вахтангова и Мих. А. Чехова; — первого. как прославившегося уже режиссера, второго, как актера, которого молва наделила эпитетом «гениального».

Оба ортиста сдружились еще задолго до совместной работы в Первой Студии МХТ'а: во время гастрольной поездки по южным городам России, «мы с Е. Б.

Вахтанговым, — пишет Мих. Чехов, в своих театральных мемуарах «Путь актера», — условились жить вместе, в одном номере гостиницы». Напрасно только полагать, что дружба двух театральных «мэтров» хотя бы отчасти напоминала дружбу таких «мэтров», как скажем, Гёте и Шиллера, даже в своих шутках остававшихся серьезными мыслителями и гуманными эстетами. Чтобы дать представление об интимной жизни русских мэтров, я ограничусь лишь такой «картинкой нравов», из их совместного житья-бытья в гостинице.

«У нас, как бы сама собой, — вспоминает Мих. Чехов в своих театральных мемуарах «Путь актера», — возникла игра особого рода. Она называлась игрой в «ученую обезьяну». Заключалась она в том, что мы каждое утро по очереди варили кофе. Причем тот, кто варил кофе, и был «ученой обезьяной». Он вставал с постели первым и на четвереньках должен был проделывать всё, что связано с приготовлением кофе. Тот же из нас, кто не был в это утро «обезьяной», имел право бить обезьяну за всё, что казалось ему достойным наказания. Обезьяна должна была безропотно сносить все побои и ждать следующего утра, когда обезьяной становился другой, и когда можно было отомстить за все нанесенные обиды. Легко догадаться, что с каждым днем наши актерские темпераменты разгорались всё больше и больше. Пускались в ход коврики, свернутые в трубку, стулья и т. п.».

Такой «Театр для себя», как нельзя лучше характеризует оригинальность этих фантазеров, неугомонных в самой жизни, актеров, стремившихся к ее преображежению даже вне стен театра.

Вся тяжесть ведения Первой Студии МХТ'а легла, после смерти Сулержицкого, на плечи Вахтангова, который должен был вести занятия еще в прежней Студии, коей он руководил.

Одна из лучших постановок Вахтангова в Студии МХТ'а была посвящена «Эрику XIV» Стриндберга, в каковой драме Мих. Чехов играл заглавную роль.

Я видел этот замечательный спектакль (потребовавший 300 репетиций), когда он был показан гастрольно в Петрограде. Замечательным этот спектакль

был не только по составу исполнителей, их сыгранности, их трактовке исторических ролей, в непривычном для МХТ'а духе, но главным образом, — благодаря явному разрыву Вахтангова с методами Станиславского предпочитавшего искусство переживания искусству, которое он называл «искусством представления».

Вся та театральность, которая так тщательно вытравлялась в МХТ'е Станиславским, снова обрела в «Эрике XIV» свои зрелищные чары, словно Вахтангов вспомнил кстати, при этой постановке, то, что я проповедывал, в своей «Апологии театральности», и те удачные спектакли Камерного Театра А. Е. Таирова, который, задолго до Вахтангова, принял и развил практически мое учение о театре, как таковом. Художник-декоратор Юрий Анненков увидел здесь влияние Камерного Театра в кубизированном гриме действующих лиц «Эрика XIV», в декорациях с барочно-футуристической лепной орнаментикой, какие облюбовал, для этого спектакля, Вахтангов, и объясняет это «падение в объятия Таирова» следованием общему сдвигу, в современной театральной жизни. (Журн. «Жизнь и Искусство» за 1921 г., статья «Единственная точка зрения»).

«Эрик XIV» был последней постановкой Вахтангова, в Первой Студии МХТ'а, и по существу единственной в ней, в послереволюционные годы», — констатирует Н. Зограф в своей монографии «Вахтангов».

29 мая 1922 г. Вахтангов скончался в расцвете творческих сил, от рака желудка, и Первая Студия потеряла своего художественного руководителя, «который мог бы повести ее по новым, живым путям», — пишет Мих. Чехов, в своих воспоминаниях.

«Я стал думать о себе, как о художественном руководителе театра», — признается тут же Мих. Чехов, который и предложил себя в качестве такового коллективу данной Студии (благо у него был уже «педагогический опыт, так как он 4 года перед тем работал в основанной им «на стороне» от МХТ'а Чеховской Студии).

Предложение Мих. Чехова было принято коллективом Первой Студии МХТ'а, и первое, что молодой ее

руководитель решил поставить, был «Гамлет», с самим Чеховым в заглавной роли (при совместной работе трех режиссеров: Смышляева, Татаринова и Чебана).

Хотя Мих. Чехов в роли «Гамлета», и не понравился Станиславскому, в качестве «трагика», однако, постановка этого спектакля совпала с важным и значительным моментом в жизни студии МХАТ. Студия превратилась в Московский Художественный Академический Театр Второй и перешла в новое помещение, что дало возможность театру исполнить свой общественный долг: дирекции театра удалось довести посещаемость организованных зрителей до 110 тысяч и студенчества до 26 тысяч в сезон.

В своих мемуарах «Моя жизнь в искусстве» Станиславский ничего не говорит о последнем периоде существования Первой Студии, превратившейся в МХАТ 2-й, «потому что в этот период, — поясняет он, — я не принимал непосредственного участия в ее творческой жизни». Похоже на то что и Вахтангов, и Мих. Чехов, найдя свои собственные пути, по дороге театральности, неприемлемой Станиславским оставили его равнодушным, а может быть и несколько огорченным «изменой» ему наиболее талантливых из всех бывших последователей «системы Станиславского».

Обойдя молчанием «Эрика XIV» и «Гамлета», ставших событиями в московской театральной жизни, Станиславский, не тратя времени на «переход» от одной Студии к другой, сухо перечисляет:

«Вслед за Первой Студией зародилась Вторая, образовавшаяся из частной драматической школы наших артистов — Н. Г. Александрова, Н. О. Массалитинова и Н. А. Подгорного. В последний год перед ее закрытием выпускался целый ряд молодых людей с хорошими данными. Я с покойным В. Л. Мчеделовым сорганизовали их в Студию, которую они повели на свой риск и страх, так как я уже не мог оказать им материальной поддержки. Для первого спектакля исполняли пьесу З. Гиппиус «Зеленое кольцо», — и этот спектакль определил его судьбу: Студия сразу стала на ноги... Осенью 1924 г. артистические силы ее влились в труппу нашего театра и составляют, в настоящее время, молодое по-

коление его, уже достаточно заявившее себя в наших последних постановках».

«Одновременно со Второй Студией, — продолжает Станиславский, — формировалась и развертывалась, под руководством Е. Б. Вахтангова Третья Студия (ныне — Театр имени Е. Б. Вахтангова), также примыкавшая одно время к Московскому Художественному Театру. Затем возникла Четвертая Студия, принявшая название Реалистического Театра, куда вошли артисты нашего театра, не находившие в нем, по тем или иным причинам, достаточного применения своим силам и образовавшие районную труппу, в которой ощущалась большая надобность».

«Театру имени Вахтангова надо бы уделить много страниц, как выдающемуся явлению в театральной жизни России, где большинство директоров театров и режиссеров шли в XX веке по линии наименьшего сопротивления влинию МХТ'а, и только единицы, как например Вахтангов, позволяли себе «роскошь» самостоятельного пути на сцене и найдя его, преуспевали на нем совершенно исключительным образом. Но «многих страниц» уделить Театру Вахтангова не позволяют предопределенные размеры настоящей «Истории русского театра», а потому я ограничусь здесь лишь самым существенным и оригинальным, что было создано Вахтанговым в театре его имени.

Нет никакого сомнения, что таким режиссерским созданием Вахтангова оказалась «Принцесса Турандот» Карло Гоцци, постановка которой, в 1922 г., помогла ее творцу занять принадлежащее ему теперь место в истории театра.

«Этот спектакль, — пишет А. Кипренский, в небольшой монографии «Театр имени Е. Вахтангова», — взлетел легким мячом театральности, который театр не только перебрасывает через рампу в зрительный зал, но и в современность».

Я видел, в Москве, шестое представление этой чудесной сказки, в гениальном оформлении ее на сцене Вахтанговым, и могу, не только как историк театра и театральный деятель, проводивший принцип театральности в своих постановках, но и как строгий критик

современности, беспристрастно признать этот спектакль «Принцессы Турандот» наилучшим, наиостроумнейшим и наитончайшим образцом чистой театральности, торжествующей на подмостках театра («в пику» невзгодам серой действительности, которую гений артиста властен заставить нас позабыть, заколдовав ее чарами вымысла).

Я не буду рассказывать, сцена за сценой, — какова была эта незабвенная постановка: такие вещи так же трудно рассказать, как, скажем, одно из «скерц» Бетховена. — Я ограничусь лишь кратким пересказом «пролога» представления, данного Вахтанговым, на текст «Принцессы Турандот» Карло Гоцци.

«Музыка... Занавес поднимается... Актеры импровизируют, на глазах публики свои костюмы, из разных материй, какие у них под рукой, перебрасываются кусками ее, встают, образуют красивые группы... На взгляд публики кажется, что артисты гримируются, преображают свои актерские костюмы в костюмы, требуемые ролью. Нарядившись в них, они вытягиваются в длинный ряд вдоль рампы, готовые начать представление живописной сказки принцессы Турандот. Зрительная зала, как и вся сцена, заливаются светом и раздается песенка, распеваемая «масками commedi'и dell'arte: Тарталья, Панталонэ, Бригелла и Труфальдино.

«Вахтангов дал правильное направление искусству театра, — заключает свою статью о «Принцессе Турандот», в постановке Вахтангова, его монографист Н. Зограф. — «Открыв двери театральности и условности, он очистил их от схематичности условного театра и эстетизма».

Этой постановкой Вахтангов «изменивший» принципам Станиславского, презиравшего театральность, — одержал победу над своим старым учителем.

«После первого акта, — пишет А. Кипренский, в своей книжечке «Театр имени Вахтангова», — К. С. Станиславский сначала по телефону известил больного и отсутствовавшего Вахтангова об успехе первого акта, затем поехал к нему, чтобы лично рассказать о произведенном на него впечатлении».

Это ли не победа, спросит всякий, кто, подобно Вахтангову, разделяет мои взгляды на театральность, как на положительное начало искусства и жизни.

Даря публике свои насквозь театральные новшества и приближая ими самый жанр сценического представления к своеобразному «кривому зеркалу», — Вахтангов, властно кричит нам на пороге нового театра: «Идите за мной! Не бойтесь!»

Последуем же за ним с доверием, какое внушают его талант и мастерство!

Глава X

Новые течения в театральной мысли и сценические искания в предреволюционный период (1905-1917)

Историю русского театра, каким его застала революция 1917 года, нельзя закончить, не остановившись на тех новых течениях и исканиях театральной мысли, которыми охарактеризовались первые два десятилетия двадцатого века. Эти искания обычно связываются с именами режиссеров К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Н. Н. Евреинова, Ф. Ф. Коммиссаржевского, Е. Б. Вахтангова и А. Я. Таирова.

Поскольку К. С. Станиславскому и МХТ я посвятил уже предыдущую главу, перейду теперь к характеристике названных режиссеров.

Должен сразу же оговориться, что излагая историю русского театра предреволюционного периода я мог бы говорить (а может быть и говорю?) не столько как «летописец», сколько как «мемуарист», принимавший самое близкое участие в поисках и проложении путей сценическому искусству и знающий этапы и участников театрального строительства в России из «первых рук» и даже, более того, — часто из «собственных рук».

1

Согласно установившемуся мнению, так называемый «условный театр», ознаменовавший в XX веке начало театральной революции в России, есть порожденье Всеволода Мейерхольда, бывшего актера МХАТ'а, покинувшего К. С. Станиславского, из-за идеологического с ним расхождения.

Это не совсем так. Как я уже показал, в главе IX настоящей «Истории», говоря о студиях, возникших при МХАТ'е, — Мейерхольда можно считать только первым, кто практически стал применять теорию «ус-

ловного театра», когда «настало время для ирреального на сцене», как пишет Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве». При этом надо оговорить исключительную помощь Мейерхольду, в данном деле, какую оказал инициатор его Станиславский и каковой он лишил самонадеянного реформатора, когда «практика» последнего, в руководстве Студией, обнаружила явную незрелость.

Первым, властно заговорившим об «условном театре», в специфическом значении этого понятия, был поэт Валерий Брюсов, один из неоспоримых просвещеннейших и талантливейших вождей нового движения в искусстве.

Именно Валерию Брюсову принадлежит первая резкая отповедь МХАТ'у — этому даннику натурализма на рубеже XIX-XX веков, — под названьем «Ненужная правда». Отповедь эта появилась в 1902-ом году, на страницах самого передового в то время журнала «Мир искусства» (номер 4), где Валерий Брюсов заявил, с авторитетом подлинного мэтра:

«Подражание природе — средство в искусстве, а не цель его... Современные театры стремятся к наиболее правдивому воспроизведению жизни. Эти театры-богадельни «для людей со слабой фантазией». Их нововведения очень робки: они касаются второстепенного и оставляют нетронутыми основные традиции сцены... остается еще значительная доля такого, чего театры не умели подделать... Но если бы... театр и был смелее, всё равно он не выполнил бы своих намерений. Воспроизвести правдиво жизнь на сцене — невозможно. Везде, где искусство, там и условность... Сцена, по самому своему существу, условна... Есть два рода условностей. Одни из них происходят от неумения создать подлинно то, чего хочешь... Но есть условность иного рода — сознательная».

И отсюда Брюсов переходит к положительным тезам:

«Сцена должна давать всё, что поможет зрителю восстановить, в воображении, обстановку, требуемую фабулой пьесы... Нет надобности уничтожать обстановку, но она должна быть сознательно условной. Она

должна быть так сказать, стилизована... От ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности».

Вот, значит, откуда возникла проблема условного театра, к реализации коего Мейерхольд приступил в Студии, основанной им совместно со Станиславским, в 1905 году. Вот, вместе с тем, откуда появился и метод сценической стилизации, открытие коего большинство приписывает до сих пор не Брюсову, а Мейерхольду.

Мейерхольд, вообще говоря, лишь развил, в своей книге «О театре», (изд. в 1913 г.) те революционные мысли, какие ему были подсказаны Брюсовым, считавшим, что «за ничтожнейшими исключениями, весь европейский театр стоит на ложном пути». Так, говоря об условности театрального представления, какой требовал Брюсов, Мейерхольд лишь пояснил невеждам, что речь идет у Брюсова «не о трафаретной условности, когда на сцене, желая говорить как в жизни, актеры, не умея этого делать, искусственно подчеркивают слова, нелепо размахивают руками, как-то особенно вздыхают и т. п. или когда декоратор, желая показать на сцене комнату как в жизни, ставит трехстенный павильон. Брюсов не за сохранение такой трафаретной, бессмысленной, антихудожественной условности (ломится в открытую дверь Мейерхольд), а за создание на сцене намеренной условности, как художественного метода, своеобразной прелести приема постановки. Условно, что мраморные и бронзовые статуи бескрасочны. Условна гравюра, на которой листья черные, а небо в полосках».

Следуя столь послушно за поэтом и литературным критиком Брюсовым, Мейерхольд стал даже проповедывать, что не только его, Мейерхольдовский театр того времени, но что и вообще «новый театр вырастает из литературы», что «литература подсказывает театр»; и это в то самое время, когда создатель Мюнхенского Художественного Театра, знаменитый автор «Революции театра» Георг Фукс восставал вполне логично против засилия в театре литературы, объясняя, что нынешние драматурги не являются театральными практи-

ками, какими были Мольер и Шекспир, а самыми обыкновенными литераторами, в тиши своих кабинетов нанизывающими гладкие фразы и выдумывающими всякие «проблемы», вроде того, что Нора (из «Кукольного дома» Ибсена) должна была уйти из дому и бросить детей или ее место прежде всего на кухне и в детской и т. д.

И Мейерхольд должен был потом согласиться с Г. Фуксом (работая над «commedia dell'arte»), что самое главное в представшей реформе театра это «освободить его от власти литературы, изгнать из него литераторов и так называемые «литературные пьесы».

Но пока Мейерхольд дошел до такого признанья, пока он понял как следует, что спасенье театра не в окружавших его литераторах, вроде Алексея Ремизова, Александра Блока, Андрея Белого, Вячеслава Иванова и жены его Зиновьевой-Аннибал, — не оказавших ни малейшего влияния на судьбы молодого русского театра (будучи столь же чуждыми духу театра, как глухие чужды духу музыки) — много бед наделал этот высокоталантливый, но незадачливый реформатор.

Одной из первых бед, учиненных Мейерхольдом, было использование гениальной артистки Веры Коммиссаржевской и ее Драматического Театра в Петербурге, для тех экспериментов «условного театра», какие не удались в Студии, основанной Мейерхольдом в Москве, под опекой Станиславского.

Я очень скупо пользуюсь эпитетом «гениальный», «гениальная», но когда я сочетаю его с тем или другим именем заслуженного артиста или артистки, я это делаю с сознаньем полной ответственности за данную квалификацию.

«В. Коммиссаржевская, — как верно отмечает тонкий критик Евг. Зноско-Боровский, в своей книге «Русский театр начала XX века», — была одной из величайших русских артисток, и, без сомнения, лучшая, в начальные годы XX века. Она воплотила в себе новый образ современной женщины, которая, как Нора, утверждает свою личность, провозглашает свое я и смело вступает в борьбу за свои, ей самой не вполне ведомые права. Но в ней же нашла выражение и вся беспо-

койная тоска катастрофической эпохи, всё неясное устремление вдаль, пресыщение зримым матерьяльным миром, жажда проникнуть в неразгаданные тайны вселенной и жизни. Обаяние Коммиссаржевской было колдовским, массы зрителей, также как изысканные поэты, складывали к ее ногам свою влюбленность. Ее творчество словно выходило за рамки искусства, перерастало его, обнажая живую больную душу».

И Е. Зноско-Боровский находит естественным, «что роли современные находили в ней идеальную исполнительницу: в ее словах действительно звучал второй, внутренний диалог, она распахивала окно в другой мир, одними интонациями, мучительным трепетанием голоса и глубокими музыкальными фразами погружая зрителя в мистику и превращаясь сама без нарочитости или рассудочности, в символ». Любимица петербургской публики, она не могла найти удовлетворение в рутине казенного Александринского театра, и уходит из него, чтобы искать счастья в гастролях по провинции и в столицах. Успех сопровождает ее повсюду. Она становится предметом шумных оваций публики, которая заполняет сцену, забрасывает ее цветами, читает ей стихи и требует, чтобы она осталась навсегда в северной столице. Потрясенная, растроганная Коммиссаржевская находит только одни слова: «Господа, я ваша», но ими она давала торжественное обещание исполнить желание зрителей. Она становится во главе собственного театра, который открывается в Петербурге, и здесь играются пьесы Ибсена, Гауптмана, Чехова, Горького. Близится революция, и репертуар получает всё более явную общественно-революционную окраску.

В таком состоянии находилась она, когда встретила Мейерхольда. Чем мог он ее привлечь или увлечь? — спрашивает Зноско-Боровский (в цитированной книге, стр. 270). Неподвижностью? «Статуарностью»? Конечно, нет. Ей нужны были не эти внешние измышления новейшей актерской техники, но возможность выразить свою душу. И вот новая драма, новый взгляд на искусство, уход от ограниченности реализма в загадочность и необъятность символизма, вот что пленило ее.

Пленил Коммиссаржевскую, вернее — «соблазнил» ее, как истый «искуситель», сам Мейерхольд, который (я хорошо его узнал за наше длительное с ним знакомство) не скупился ни на уговоры ни на обещанья, ни на клятвы, когда это было жизненно-нужно для его собственных интересов.

«Господа, я — ваша», — обещала гениальная артистка публике. — «Она будет моею», — решил про себя в 1906 году Мейерхольд и чуть не в первой же беседе с Коммиссаржевской покорил отзывчивую душу великой артистки. Она снимает в Петербурге великолепный театр на Офицерской улице и, слив избранных из своей труппы с последователями Мейерхольда, поступает к нему «в послушание», как к главному руководителю Драматического Театра.

Слов нет: всё было необычайно, оригинально и вызывающе, в отношении той скромной публики, которая приходила в этот Драматический Театр, не ища ничего другого, кроме наслаждения игрой своей любимицы Коммиссаржевской.

Но, в своей «ревности ремесла» Мейерхольд не допускал, чтобы кто либо другой, кроме него, был в центре внимания публики. Надо было чтобы «весь Петербург» говорил о Мейерхольде, а не о Коммиссаржевской. Поэтому глубокая сцена, к которой привыкла публика и которая давала простор исполнителям была уничтожена, задний фон близко придвигался к авансцене, служа фоном для актеров, располагавшихся на нем без резких движений, имитируя барельефы или какие-нибудь картины. Житейские страсти и волнения не служили предметом изображения театра; только очищенные, вневременные страдания занимали его. Потому актеры держались почти неподвижно, говорили на одной-двух нотах, и все местные, бытовые черточки бывали стерты в постановке, как и в игре, и всякая пьеса проэцировалась словно в вечности извлекался ее сокровенный вечный смысл. У актеров была отнята всякая свобода, и они являлись послушными куклами «гиньоля», в руках полновластного режиссера, который лишал их даже права чувствовать и жить по-человечески.

К тому же стремилась и декоративная сторона театра. Здесь уже не было заботы о том, чтобы копировать предметы домашнего обихода или же музейные вещи, воссоздавать эпоху или быт: надо было выразить идею пьесы, как она представлялась режиссеру и художнику. Даровитые художники работавшие в театре, создавали порою декорации и костюмы подлинной художественной ценности, но лишали всякую пьесу естественной жизненности и впадали в отвлеченность и абстракцию. Возникало безжизненное неподвижное царство схем и аллегорий. Весь пестрый наряд внешности жизни утерялся, осталась отвлеченная бескрасочная сердцевина, замкнутая, как цепями, бодлэровскими «соответствиями».

Только две постановки Мейерхольда в театре Коммиссаржевской, а именно «Сестра Беатриса» Метерлинка и «Жизнь человека» Леонида Андреева имели настоящий успех у публики, да и тот должен быть приписан в значительной части, брату Веры Коммиссаржевской, заведовавшему в ее театре монтировочной частью и подсказавшему (как он заявил о том в печати) стиль и метод постановки обеих названных пьес. Все другие пьесы вызывали возмущенье публики, переставшей вскоре посещать театр любимой ею артистки и тем поставившей ее, как директрису Драматического Театра в безвыходное положение.

«Дефицит увеличивался, — пишет Всеволодский-Гернгросс в своей «Истории Русского Театра», — увеличивалось сознание того, что театр не нашел своей аудитории, увеличивалось сомнение в правильности взятого курса, обнаружились разногласия в составе труппы, зазвучал особенно резко голос протестовавшей прессы, заявившей, что театр несомненно «забрался в неимеющий выхода тупик». Поводом к разрешению кризиса явилась постановка «Пелеаса и Мелисанды» Метерлинка (10 октября 1907 г.) каковая (в стиле театра марионеток) показалась театру «бесспорно ошибочной» и «путь, выбранный г. Мейерхольдом» — ложным.

Осознав эту трагически печальную истину, В. Коммиссаржевская известила Мейерхольда, что им дальше не

по пути и что злосчастному новатору необходимо уйти из театра.

Мейерхольд покинул Драматический Театр Коммиссаржевской, но было уже поздно: не так-то просто вновь и «в срочном порядке» привлечь в стены театра отпугнутую от него публику.

«Привлечение молодого режиссера Евреинова, — пишет Е. Зноско-Боровский, — было лучшее, что она могла сделать с точки зрения искусства но это было совсем не то, что могло принести большие деньги в кассу. Несколько удачно поставленных пьес и замена театральностью и драматическим действием пластической статуарности Мейерхольда не могли надолго задержать гибель театра, которая и наступила, когда духовная цензура, поднятая на ноги реакционными парламентариями, запретила совершенно готовую постановку «Саломеи» Уайльда, куда были ухлопаны театром последние и значительные деньги.

Театр был вскоре закрыт, и сама Коммиссаржевская уехала в длинную поездку по провинции, во время которой, где-то в далеком Туркестане, заразилась злокачественной оспой и быстро сгорела 10 февраля 1910 г.

Мейерхольд раскаялся в совершенном им преступлении против величайшей из русских артисток, но это случилось лишь через... 30 лет, когда ему пришлось публично объявить, что «в искусстве главное человек». И что он был «грешен когда-то (вспомним период моей работы у В. Ф. Коммиссаржевской 1906-1907 гг.) в том, что... часто забывал о человеке». (См. статью «Мейерхольд против мейерхольдовщины», в Московской «Литературной газете» от 20-го марта 1936 г.).

Прежде чем рассказывать (в плане «историческом», конечно, а не «мемуарном») об условиях моего поступления режиссером в Драматический Театр В. Коммиссаржевской и о замещении моей идеологией (учением о театральности) идеологии Мейерхольда, я задержусь немного на дальнейшей деятельности этого новатора и того движения в театре, коему присвоено название «мейерхольдовщины». Такую фигуру, как Мейерхольд, — фигуру в некотором роде «роковую»

для истории русского театра начала XX века, — нельзя ни «сбросить со счетов», ни «замолчать», как это пытались делать за последние годы советские критики: Мейерхольд слишком плотно сидит в самой ткани недавней истории русского театра; его влияние было чрезвычайно большое на новейших деятелей театра, и их теории и практику невозможно порою понять, если не иметь перед глазами мейерхольдовский прецедент; без Мейерхольда ретроспекция театральных начинаний в России, до войны (1941-1945), представляется просто невозможной, в правильном освещении, как она невозможна и при игнорировании всего содеянного Московским Художественным Театром. Пусть теперь, со строго исторической точки зрения, отрицательные черты в деятельности этого новатора преобладают над чертами положительными! — не таковым представлялось соотношение этих черт, в разгар деятельности Мейерхольда, когда его чтила не только вся молодежь, но и все передовые деятели искусства, как само олицетворение театральной революции.

Он умел импонировать так, как никто в артистическом мире: импонировать своим неоспоримым талантом, своими новыми свежими, такими соблазнительными идеями, своим снобизмом эстета, заставлявшим несогласных с ним чувствовать себя «мещанами», чувствовать рядом с ним свой «комплекс неполноценности».

Кроме того он интриговал своей личностью, своим странным, на взгляд русского человека, поведением, своим кажущимся превосходством над другими, своим видом «ученого», в той области, которой касался в беседах. Вместе с тем, верный поклонник Ам. Т. Гофмана-сказочника, Тика, графа Карло Гоцци, Мейерхольд притягивал к себе «фантастикой» своих суждений, вкусов, сопоставлений, шуток и насмешек, какие были совсем не в русском духе. (Недаром он так увлекался «гротеском» в котором основное ему представлялось как «постоянное стремление художника вовлечь зрителя из одного только что постигнутого плана в другой, которого зритель никак не ожидал»).

«У него невеселое лицо, — писал про него извест-

ный театральный критик А. Кугель, бывший, в продолжении 25-ти лет злейшим врагом Мейерхольда. — Для смеха ему нехватает благодушия; для юмора — спокойствия; для веселости — душевной гармонии и скромности. У него тревожное испытующее лицо, с какой-то черточкой испуга перед жизнью и ее загадкой».

Так — замечу я — держались раньше, несмотря на свою спесь, англичане и пруссаки, попадая в среду русских людей, которую они, при всем желании не могли чувствовать, как свою родную среду. И не в этом ли объяснение загадочности фигуры Мейерхольда? Почтенный реформатор русского театра был, по рожденью, чистокровным немцем. Только при поступлении в университет, т. е. совершенно зрелым юношей, «он начинает хлопотать о переходе в русское подданство», — пишет его монографист Николай Волков, в книге «Мейерхольд», «житейски это было связано с желанием освободиться от отбывания воинской повинности в Германии», — поясняет деликатно монографист, тут же сообщая, что лишь при наступлении совершеннолетия, Карл-Теодор-Казимир Мейерхольд превратился во Всеволода, приняв это имя в честь писателя Гаршина. Николай Волков, однако, не упоминает, насколько эта измена Карла-Теодора-Казимира была приятна его отцу, который «с удовольствием вспоминал о родимой немецкой земле, — свидетельствует Волков, — и с гордостью держал на письменном столе портрет Бисмарка, с личным автографом «железного канцлера».

Тот факт, что знаменитый режиссер-новатор Мейерхольд был немецкого происхождения, объясняет если не многое, то всё же кое-что, в его отношении к русским артистам, его издевательский взгляд на этих «неучей», дороживших своим артистическим «нутром», его безжалостное экспериментирование, за счет товарищей по сцене (и до Октябрьской революции и после нее!), его беззастенчивые смены художественных позиций, — несмотря на ропот недавних сотрудников, с которыми он не хотел считаться, раз таковые смены были лично ему выгодны.

Так случилось не только при неожиданном оставлении Мейерхольдом коллектива МХТ'а, приютившего в своей среде «иностранца», но случалось не раз и при других обстоятельствах, начиная с его «отставки» из Драматического Театра Коммиссаржевской. Как известно, директор Императорских театров В. А. Теляковский, которому «все уши прожужжали» именем Мейерхольда, заинтересовался этим новатором, который, по слухам «чуть там всех не перестрелял», — пишет Теляковский в своих мемуарах. И «когда художник Головин пришел ко мне в кабинет, — рассказывает Теляковский — и сообщил, что Мейерхольд в театре Коммиссаржевской расчитан, то я, не посоветовавшись даже со специалистами, попросил Головина вызвать ко мне Мейерхольда; а когда он спросил зачем, я ответил, что должно быть человек интересный, если все ругают. На следующий день Мейерхольд, очень удивленный моему вызову, пришел и был, вероятно еще более удивлен, когда выходил из моего кабинета, как уже принятый на службу в казенный правительственный театр».

Есть такое выражение: «знатность обязывает». — Это перевод с французского. А по русски: «назвался груздем — полезай в кузов». (В данном случае: коли назвался «новатором», так и следуй пути «новатора!»).

Оказалось, — ни та, ни другая пословицы ничего не говорят самолюбию людей, подобных Мейерхольду: нисколько не стесняясь тем обстоятельством, что «казенный правительственный театр», куда его пригласил Теляковский, был как раз тем самым, из которого, несмотря на выдающийся успех у публики, ушла ее любимица В. Коммиссаржевская, будучи не в состоянии, по ее признанию, творить в рутине казенного Александринского театра, — Мейерхольд поступил в этот самый театр режиссером, не устояв перед соблазном «казенного местечка», и сдав, таким образом, свои новаторские позиции, какие привели к гибели театр Коммиссаржевской.

Правда, «спасая лицо» перед своими приверженцами, Мейерхольд, одновременно со службой в казенном театре, устраивает в крошечном театрике Дом

Интермедий ряд представлений кабаретного типа (со столиками для публики) где талантливо, под псевдонимом «доктора Дапертуто», эпатирует своих поклонников, ставя даже такие «серьезные» вещи, как «Шарф Коломбины» Шницлера-Донаньи; но его главная работа — за подписью Мейерхольда — протекает само собою разумеется, в «казенном, правительственном театре», под начальством «его превосходительства» камергера В. А. Теляковского.

Что же это была за работа, где приходилось считаться с атмосферой «казенной» сцены, с принципиальными врагами нового искусства, из числа закосневших в этой атмосфере, артистов (как Савина, например, и ее «окружение»), считаться, наконец, с теми инструкциями какие давал Мейерхольду взыскательный директор Императорских театров, ответственный перед самим государем за то, что в них не будет допущено ничего шокирующего и неприятного?

Работа здесь, конечно, была трудная и деликатная, ибо с первых же шагов на казенной сцене Мейерхольду стало совершенно ясно, что надо угождать «власть имущим», чтобы «в два счета» не получить «чистой отставки».

И надо отдать справедливость этому «хамелеону», как прозвали за кулисами Мейерхольда некоторые из артистов: он сразу догадался, какого направления приходится держаться на казенной сцене, чтобы быть «высочайшею пожалован улыбкою». В самом деле! — чего хотели властители России, отпуская огромные субсидии на свои театры? Они хотели (соображал Мейерхольд) прежде всего чего-то импонирующего своим «масштабом», чего-то соответственного феодальным, придворным вкусам; хотели вместе с тем, повинуясь веку, чтоб в «их доме» не отставали от моды, принятой в лучших театрах мира, как в отношении декораций, костюмов, так и мельчайших аксессуаров; а значит хотели и той (в меру приемлемой!) «оригинальности», какая отличает век нынешний от века минувшего.

Так дадим же им всё это щедрою рукою! — решил Мейерхольд, — и дал на самом деле, с помощью

художника Головина, первоклассные образцы спектаклей, с видимым налетом «оригинальности», какие иначе, как «изысканными», «богатыми», «роскошными», не мог бы назвать ни один из придирчивых критиков.

Особенно запомнились у критиков этих спектаклей (упоминаемых и историками русского театра) постановки «Дон-Жуана» Мольера и «Маскарада» Лермонтова, которые обратились, благодаря их баснословной роскоши и замечательному декоративному оформлению этих спектаклей А. Я. Головиным, в подлинные «события» художественной жизни Петербурга.

«Ведь вот же, — пожимали плечами театралы, — может, значит, Мейерхольд не «кривляясь», сделать приличную постановку! — Ну еще бы! — соглашались очарованные зрители, — это же подлинный талант, каких мало»!

И они были совершенно правы.

Говоря о «Дон-Жуане», Зноско-Боровский поясняет, что постановкой этой пьесы Мольера руководила мысль дать атмосферу торжественных представлений в Версале, для чего были сохранены некоторые из занятных подробностей тогдашних постановок, и в то же время передать дух самой придворной жизни при Луи XIV, ее легкости и танцевальности, пользуясь тем, что Мольер придал своему герою черты тогдашнего элегантного сеньора, легко и беззаботно порхающего над жизнью. Поэтому в костюмах была соблюдена прежде всего пышность и роскошь при сохранении лишь общей верности стилю эпохи, и было очарование смотреть на богатство и разнообразие их, рассматривать каждый из них в их восхитительных подробностях. Но, может быть, еще больше внимания привлекало к себе оборудование самой сцены, совсем не похожее на то, что мы видели сейчас в обыкновенных театрах, на обыкновенных спектаклях. Занавес и рампа были уничтожены. Полукруглый просцениум далеко вдавался в зрительный зал. Сцена освещалась канделябрами огромных размеров, стоящими на полу, и люстрами, свешивающимися с потолка, (причем специальные служащие приходили в антрактах, на виду у публики,

поправлять нагоревшие свечи, — настоящие, не электрические). Зрительный зал был ярко освещен во всё время представления, и лишь в моменты особенно патетические, свет сильно убавлялся, усиливая впечатление. Два суфлера, в париках и стильных костюмах, на виду у публики выходили из-за кулис и садились по обеим сторонам сцены за изящные ширмы, причем зрители наблюдали, как они, чтобы суфлировать, отодвигали занавески с окошечек в ширмах. Когда актерам по ходу пьесы, приходилось садиться, лакеи в позументах подавали им кресла. Маленькие арапчата бегали по сцене, помогая по части бутафории и аксессуаров, а когда появлялся каменный гость, в ужасе прятались под стол, накрытый для ужина (Зноско-Боровский).

Но главное, что больше всего поразило публику и что вызвало больше всего споров, был танцовальный ритм, который был придан всем действующим лицам. Словно непрерывно, позади персонажей, звучала музыка Люлли, и они отражали ее в воздушных кадансах движений и слов и зритель невольно вспоминал ту счастливую эпоху, когда всё танцовало, когда Король-Солнце сам открывал нарядные балеты, заключавшие представление. Та же проблема движения была разработана Мейерхольдом, в постановке «Маскарада» Лермонтова, осуществленной в февральские дни русской революции (1917).

Роскошь этого спектакля превосходила всё виденное до тех пор на сценах Императорских театров. Работы по постановке «Маскарада» заняли свыше 4-х лет. Одно декоративное «вступление» к картинам этого спектакля потребовало 5-ти занавесов: черно-красный — для сцены карточной игры, разрезной — для второй картины, бело-розово-зеленый — для сцены бала, тюлевый, кружевной — для спальни Нины и траурный — для последней картины.

Бьющая в глаза роскошь этой постановки заставила некоторых критиков определить данный спектакль, как «яркое выражение царского режима».

«Боже мой, — писал А. Кугель, имея в виду цар-

ский режим, — сколько невозбранно и неведомо на что тратятся деньги хозяина-народа»!

«Напрасная красота», — назвал свою статью Александр Бенуа (под псевдонимом «Амадео») в демократической газете «Речь», отмечая, что «это пустое и громоздкое зрелище было последним бесцельным фейерверком, на фоне только что умершего прошлого».

Это сопоставление «Маскарада» Мейерхольда и конца царского режима было тем более кстати, что премьера данной постановки имела место 25 февраля 1917 года, «когда — по выражению А. Кугеля — революция шла уже полным ходом. На улицах... постреливали... слышались толки и собирались толпы с флагами».

«Маскарад» бы последней премьерой Императорских театров. На этой трагической премьере артист Ю. М. Юрьев получил от Николая II последний подарок, какие русские цари делали своим лучшим артистам. (В театральных кругах поговаривали, что и Мейерхольда ожидает царская милость за столь помпезное, парадно-придворное представление).

Казалось бы, автор этого спектакля, столь многим обязанный, за всяческую поддержку своим планам начальству Императорских театров (и это в продолжение десятилетней службы в Министерстве Двора) должен был бы, хотя бы из показного приличия, занять выжидательную позицию, в вопросе о признании советской власти, враждебной той идеологии, какую Мейерхольд клал в основу своих «царедворческих» постановок. Так, по крайней мере, поступило подавляющее большинство его товарищей по сцене.

Но так рассуждать — значит совершенно не знать ни Мейерхольда, ни ему подобных «карьеристов».

Как только он увидел, чья сторона берет верх, в гражданской войне, разразившейся на просторах России, — он одним из первых среди артистов бывших Императорских театров, публично признал новую власть, открыл в доказательство своей приверженности к советскому строю «Курсы мастерства сценических постановок при Театральном отделе наркомпроса» и кстати на общем собрании артистов в Мариинском

Театре, требовал от них «отречься от самой России, во имя искусства всего земного шара». («История советского театра»).

Для иного из нас «отречься от старой России», вскормившей нас и воспитавшей на своих неисчислимых памятниках искусства, славы, героических завоеваний, было бы равносильно гражданскому самоубийству. Но для Карла-Теодора-Казимира Мейерхольда, воспитанного на любви к своему фатерланду и культе канцлера Бисмарка, чей портрет «красовался» в доме его отца, как икона, отречься от старой России после того, как он уже отрекся, в зрелом возрасте, от старой Пруссии было легче легкого.

Такой циничный призыв к измене старой России того, кому она дала всё, начиная с образования и кончая славой и деньгами, вывел из себя даже А. Кугеля, который, как еврей и ярый демократ, имел конечно «quelques comptes à règler» со старой Россией.

«Кто не русский актер, тот пускай идет вон из русского театра», — возопил он в запальчивости на страницах редактируемого им журнала «Театр и искусство» (номер 50, за 1917 г.). Можно подумать, что увлекшийся редактор этого журнала хорошо был осведомлен о чисто-немецком происхождении Мейерхольда, о котором последний отнюдь не любил распространяться.

Через два года с лишним Мейерхольд прокламирует в Москве «Театральный Октябрь», записывается в коммунистическую партию и возглавляет управление всеми театрами Советской России.

А еще через год грозит, на публичной дискуссии, директору Камерного театра А. Я. Таирову учредить театральную Чека, чтобы покончить с буржуазным и контрреволюционным направлением, царящим еще в некоторых театрах.

«Так пишется история» — заметят скептики, ставя слова эти в кавычки.

Так пишется история, — отвечу я без малейшей иронии и пренебрегая кавычками.

2

В те самые годы, в которые Мейерхольд «экспериментировал» в Драматическом Театре В. Коммиссаржевской (1906-1907), ведя к гибели антрепризу этой гениальной артистки, — группа просвещенных деятелей театра, ища путей его развития в прошлом и исследуя, где именно эти пути его, как будто сошли с правильной дороги (приведя театр начала XX века к кризису), образовала сплоченную компанию вокруг идеи Евреинова основать «Старинный театр», для проведения на сцене метода художественной реконструкции знаменательных некогда спектаклей.

Следующую часть настоящей главы я посвящу истории и принципам таковой реконструкции по моему методу, а пока лишь замечу, что он преследовал, в общих чертах, те же задачи, что и студенты Сорбонны, объединившиеся вокруг известного профессора медиевиста Густава Когена, под кличкой «Les Theophiliens».

Вот что, кстати, пишет этот знаменитый профессор Сорбонны в предисловии к своей книге. Адам Горбун он же де ля Галль — пьеса о «Робине и Марион», переложение Густава Когена. Издательство Деляграв, Париж, 1935. «Постановку «Действо о Теофиле» Рютебефа, сделанную нами в мае 1933 года как восстановление религиозного театра XIII века, студенты группы «Les Theophiliens» вместе со мною хотели сделать в феврале 1934 года и для профанского театра того же века, представив «Действо о Робине и Марион» Адам де ля Галля.

Это предприятие отнюдь не явилось новостью, ибо на этот раз мы не были ни единственными, ни первыми пытавшимися его осуществить... Эта пьеса уже была сыграна по-русски в Петербурге, 7-го декабря 1907 г., и в Москве, 23 марта 1908 г., под руководством Евреинова, директора Старинного Театра в переводе Бенедикта и Аничкова. Единственной помощью извне, к которой мы прибегли, подобно тому как в

прошлом году был привлечен Леон Шансерель, было приглашение знаменитого русского автора и режиссера Николая Евреинова, который поставил нам танцы обоих главных героев и финальную фарандолу, базируясь на миниатюрах, фотографии коих мы ему разыскали»...

Когда В. Коммиссаржевская порвала с Мейерхольдом и искала ему заместителя, она, не желая ограничить режиссуру Драматического Театра своим братом Ф. Ф. Коммиссаржевским (ныне известным в Англии и Соединенных Штатах режиссером), остановила свой выбор на мне, как на авторе стилизованной, в духе средневекового театра, постановки «Robin et Marion», в каковой она признала те творческие данные, какие ей показались наиболее желанными для нового руководителя ее театра.

Приглашенный на сезон 1908-1909, я вступил в исполнение своих обязанностей режиссера сообщением и защитой своего театрального кредо, с коим вкратце познакомил заранее самую директрису Драматического Театра и ее ближайших советников.

Это мое кредо, в противоположность кредо Мейерхольда, придававшего решающее значение, в истории возникновения нового театра, литературе (которая якобы «подсказывает театр» и т. п.) состояло в обосновании театральности, как положительного начала искусства, и содержало те самые мысли, какие вошли в мою статью «Апология театральности», напечатанную в том же 1908 г. в петербургском еженедельнике «Утро» (от 8-го сентября).

В главнейших чертах, мое учение о театральности, с коим я познакомил тогда моих новых сотрудников, в Драматическом Театре В. Коммиссаржевской, и которому посчастливилось, развившись постепенно в целую систему, укрепиться в передовых театрах России, на развалинах МХТ'овского натурализма, сводится к следующим данным.

Человеку присущ инстинкт, о котором, несмотря на его неиссякаемую жизненность, ни история, ни психология, ни эстетика не говорили до сих пор ни слова.

Я имею в виду инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы, достаточно ясно раскрывающий свою сущность в понятии «театральность». Театральность предшествует эстетике, она пре-эстетична. Смешно говорить об эстетике дикаря, нельзя его себе представить ратующим о «красоте ради красоты». Но он, безусловно, обладает театральностью, а следовательно и искусством театра, предшествующим всем иным видам искусства. Пре-эстетизм театральности — вот лозунг одним ударом сталкивающий с мели топкой эстетики застрявший корабль нашего театра, вместе с экипажем, завороженным песнями предательских сирен. Театральное искусство уже потому преэстетического, а не эстетического характера, что трансформация, каковой является по существу театральное искусство, примитивнее и доступнее, чем формация, к каковой обращается эстетическое чувство.

И я думаю, что в истории культуры именно театральность была некоего рода пред-искусством, понимая последнее в общепризнанном смысле. В чувстве театральности, а не в утилитаризме первобытного человека (как это полагает большинство ученых) надо видеть начатки всякого искусства.

Отсюда в Драматическом Театре В. Коммиссаржевской я проводил следующий принцип: если артист хочет нелицеприятной награды, он должен оправдать действительность нашего существования в примиряющей с нею видимости. Но какая же конкретная форма здесь наиболее желательна? Мы знаем, что метод искусства, говоря вообще, заключается в представлении действительности сокращенно, упрощенно, т. е. в стремлении объять многое в видимо малом, другими словами в симплификации, и именно такой, которая бы отвечала нашему пониманию прекрасного, т. е. эстетически-тенденциозной симплификации. (К этому понятию близко примыкает понятие стилизации, однако последнее уступает первому в емкости). Если же вообще метод искусства таков, — а что он действительно таков, в том порукой вся история искусства, — то

альфой и омегой сценического творчества является изысканная простота театральности.

Из всего сказанного ясно, что как чистый реализм, так и чистый символизм в сценическом искусстве одинаково противоречат сущности театра: первый — потому что стремится к ненужной жизненной повторности, второй — потому что по природе своей не стоит на линии интенсивнейшего зрительного восприятия. Исповедуя всей душой принцип идеальной театральности, я, в противоположность двум названным направлениям, выдвигаю сценический реализм, как направление, проникнутое тенденцией творчества новых, чисто-театральных ценностей. Под сценическим реализмом я разумею театрально-условный реализм, т. е. такой, который, коренясь в нашей творческой фантазии, заменяет точность исторической и современной нам действительности обманной ее видимостью, властно требующей доверчивого к себе отношения.

Применяя этот процесс сценического реализма и базируя последний на изысканной простоте театральности, я, помимо консультативной работы в Драматическом Театре В. Коммиссаржевской, — поставил в ее театре, с ее участием, трагедию «Франческа да Римини» Габриеля д'Аннунцио, в переводе поэта Валерия Брюсова, «Саломею» («Царевну») Оскара Уайльда (запрещенную под непосредственным воздействием Николая II) и пьесу «Ванька-Ключник и паж Жеан» Федора Сологуба. Говорить об успехе этих постановок, будучи их автором, не буду, отсылая читателя к критической литературе 1908-1909 гг., посвященной театру Коммиссаржевской и ее главнейшим деятелям.

Кроме меня, в этом театре режиссировал еще брат В. Коммиссаржевской, продолжавший, как и при Мейерхольде, быть заведующим монтировочной частью Драматического Театра.

Это был исключительно авторитетный режиссер, получивший прекрасное образование и воспитавшийся в артистической семье, художник, архитектор, музыкант и теоретик искусства. Эта авторитетность его, для артистов, увеличивалась еще тем обстоятельством, что Федор Коммиссаржевский был любимым братом Веры

Коммиссаржевской, с которой он в работе еще меньше церемонился, чем с другими артистами ее театра.

«У тебя нет трагического тона, — кричал сестре Федор на весь зрительный зал, — вот у него (он называл фамилию совсем молодого актера) настоящий тон». И знаменитая артистка безмолвно и покорно прислушивалась к тону этого партнера». (А. Мгебров, «Жизнь в театре»).

Артист А. А. Мгебров, служивший в Драматическом Театре, на амплуа любовников, дал очень верные характеристики режиссерам, с которыми ему пришлось работать у В. Коммиссаржевской. Пропуская его лестный отзыв о моем искусстве режиссера, приведу его характеристику Федора Коммиссаржевского в сопоставлении с Мейерхольдом. Это «два противоположные полюса, — пишет Мгебров в своей «Жизни в театре», — если первый эстет чистой воды, то второй, конечно, не меньший эстет, но его эстетизм наполовину рационалистичен и он был таким, даже когда искал своего воплощения в фантастику. Коммиссаржевский же был чужд рационализму. Его влекла любовь к далекому, нездешнему, едва уловимому и незримому миру. Мейерхольд напротив ничего не хотел знать о нем. Даже Метерлинк был для него канвою, которую он расцвечивал бунтарскими узорами своей дерзкой фантастики. Последняя служила Мейерхольду лишь средством для утверждения своего «я», всегда по существу глубоко реалистичного. Коммиссаржевский же жаждал лишь коленопреклоненного, трепетного духа и этим он был конечно ближе Вере Федоровне, и не без его влияния Мейерхольд вынужден был покинуть стены ее театра».

«Столь различные между собой Коммиссаржевский и Мейерхольд были различны и в методах работы: Мейерхольд навязывал актерам свои интонации, очень звучные, оригинальные, но со всем этим трудные и нарочитые; Коммиссаржевский же ждал, чтобы интонации рождались сами, шли от внутреннего экстаза».

Особенно удачными у Ф. Коммиссаржевского оказались, за этот сезон (1908-1909) его постановки «Королевы мая» Глюка, где его сестра, обладавшая прекрасным меццо-сопрано, пела партию пастушки, и

«Черные маски» Леонида Андреева, дававшие впечатление притягательного кошмара.

Однако, я бы затруднился дать точное определение стилю постановки этого режиссера; и это потому, что рядом с другими новаторами сценического искусства (на Западе и в России), в постановках Ф. Коммиссаржевского не было ничего такого, что изобличало бы художественную «марку», не-смешиваемую ни с какой другой. Реализм, в широком смысле этого понятия, Коммиссаржевскому гораздо ближе, нежели другим режиссерам-новаторам и в этом отношении он, заклятый враг традиций, может почитаться более других близким традиционному пути русского театра.

Критики отмечают с удовлетворением, что «чувство сценических форм, которое спасет его от копирования жизни и не имеет ничего общего с классическим каноном красоты, предохраняет Коммиссаржевского от культа преувеличенной театральности Евреинова и от условных воплощений Мейерхольда. Поклонник живописности спектакля, глубоко чувствующий музыку, Коммиссаржевский вносит в свои постановки ту меру и тот ритм, которые исключают всякое преувеличение и всякое подчеркивание.

Ф. Коммиссаржевский постарался обосновать свое театро-понимание целой теорией. Он — один из наших первых теоретиков театра, — говорит Г. Крыжицкий, в своей книжке «Режиссерские портреты», — и в этом его несомненная заслуга, давшая ему право занять далеко не последнее место в истории развития нового театра. Многое из его теории устарело, многое выветрилось и потускнело, но многое осталось непреложным и поныне. Своей интересной книге «Театральные прелюдии» он предпосылает введение, озаглавленное им «Под знаком философии», в котором он излагает свой театральный символ веры.

«Театр через живые и находящиеся в действии образы ведет зрителя к духовному постижению жизни». И дальше. — «Философское содержание художественных драматических произведений постигается через их эмоциональное содержание. И через него же раскрывается и на сцене. Идеи должны быть выражены на

сцене в форме доступной чувствованию. Художник театра, раскрывая на сцене автора, должен выразить всеми сценическими средствами как внутренними, так и внешними, свое восприятие мировосприятия драматурга и свое восприятие философского содержания ставимого на сцене произведения. Такую работу я называю «постановкой» — говорит Ф. Коммиссаржевский.

Но постановка постановке — рознь. Всё дело зависит от формы. И вот здесь надо отметить, как заслугу, то обстоятельство, что Ф. Коммиссаржевский был одним из первых кто пытался у нас поставить и практически разрешить проблему формы в театре. Его коробит разнобой плоскостных декораций и объемного актера. Не удовлетворяют его и попытки дать трехмерные декорации, ибо всё равно фактурно актер никогда не будет вязаться с ними. Отсюда ведет свое начало художественная схематизация, которою отмечено большинство из декоративных обрамлений и сценических «фонов», в известных мне постановках Ф. Коммиссаржевского, как в театре его сестры, так и в других театрах, где этот режиссер всегда оказывался желанным гостем (будь то в России или заграницей) и — можно сказать — «побил рекорд плодотворностью своей режиссерской практики. Развивая мысль Гёте о празднике всех искусств на сцене, он думает, что мы постепенно идем к некоему синтетическому театру. Он приветствует отрадное «стремление сделать сценическое представление праздником, увести театр от серых буден натурализма к высокому и прекрасному поднимающемуся над обыденной жизнью».

Под этим «высоким и прекрасным» он подразумевает такой театр, где в гармоническом единстве сочетаются все виды театрального искусства.

«В настоящее время, — говорит он, — довольно ясно чувствуется потребность и намечаются пути к еще более широкой гармонии искусств на сцене, к слиянию в едином сценическом искусстве на одной сцене — искусства драматического, балетного и оперного».

«Наступает пора рождения нового актера, актера универсального, одновременно и певца, и танцора, и

драматического лицедея, актера более развитого, культурного, но всё же подобного тем лицедеям, которые были в театре до разделения единого театрального искусства на отдельные отрасли. Когда явится такой актер, тогда будет и настоящий театр, театр единый, театр богатый, располагающий свободно всеми сценическими изобразительными средствами».

Выбитый революцией из седла, Коммиссаржевский не успел осуществить своей мечты о создании синтетического театра. Тем не менее попытки дать образцы такого рода театра им были сделаны еще до отъезда его заграницу. «Желаемого сочетания и соединения искусств Ф. Коммиссаржевский однако не достиг (на своей родине), — замечает П. А. Марков в своей книжке «Новейшие театральные течения» — соединение различных искусств часто оказывалось внешним, включение же танца или пения, в драматическое произведение, не всегда было оправдано, по мнению П. А. Маркова, внутренними качествами произведения.

Лично для меня Ф. Коммиссаржевский дорог не только творческою мощью подлинно культурного работника сцены, но и своим безукоризненным товарищеским, бережным отношением к моим режиссерским созданиям, несмотря на принципиальные иногда расхождения между нами во взгляде на трактовку той или другой пьесы. А этих пьес, подлежавших нашему общему обсуждению было немало, если принять во внимание, что после сезона Драматического Театра, мы стали с Ф. Коммиссаржевским директорами «Веселого театра для пожилых детей». Упомянуть этот театр на страницах истории русского театра обязывает меня хотя бы то обстоятельство, что на сцене этого театра были впервые публично представлены произведения Козьмы Пруткова, за вымышленным именем которого скрывались такие имена, как поэт граф Алексей Конст. Толстой, братья Жемчужниковы и другие выдающиеся русские писатели, дерзавшие, в области юмористики, посягать на общественные «святыни» отличавшиеся консервативной банальностью и доводившие жанр «Козьмы Пруткова» до тех форм, какие носят во Франции названье «loufoque».

Из драматических произведений этого (лишь за последнее время вполне оцененного) автора мы поставили с Ф. Коммиссаржевским, на сцене «Веселого театра для пожилых детей» добрую половину написанных им пьес, о представлении коих не смели и думать раньше боязливые антрепренеры и не любящие рисковать своею репутацией режиссеры. Успех Козьмы Пруткова превзошел не только ожидания критиков готовившихся к чудовищному скандалу от представления этих издевательских над добронравной буржуазией пьес, но и наши собственные ожидания.

Об успехе этой дерзкой затеи можно судить хотя бы по тому факту, что дирекция сатирического театра «Кривое Зеркало», опасаясь конкуренции с ним «Веселого театра» и плененная высоким «классом» этого театра, поспешила вступить со мною в переговоры, приглашая меня занять место главного режиссера «Кривого Зеркала». Я скажу дальше несколько слов об этом единственном в своем роде театре, где я прослужил, начиная с 1910 г., семь лет; а пока, исполняя обещанье, данное читателю, я познакомлю его с тем что представлял собою Старинный Театр, сыгравший немалую роль в истории русского театра XX века.

3

«В своих поисках новых средств актерской выразительности, — говорит П. А. Марков в книге «Новейшие театральные течения», — театр, естественно, обратился к тем театрам и к тем эпохам, когда театральное искусство достигло своего наивысшего ресцвета, когда актерское мастерство было богато и разнообразно — к театрам, в которых актеры намеренно «представляли», где они «играли», а не изображали жизнь».

Тогда-то и возникла — по мнению П. А. Маркова — великолепная и пышная выдумка Старинного Театра, руководимого Н. Н. Евреиновым. Дважды рождаясь и дважды распадаясь, этот необычный по своим заданиям театр искал в средневековом и испанском площадном театре оснований сценического искусства.

Средневековые фарсы и моралитэ были его первыми опытами. Испанские трагики — их завершением. По существу, это был театр великолепной выдумки и большой внутренней противоречивости. Он отвечал ясно выраженному стремлению погрузиться в эпоху стихийного актерского искусства[1].

Несколько другой подход к Старинному Театру у Евг. Зноско-Боровского.

«Как возникла идея Старинного Театра? — задается он вопросом, на который тут же отвечает: «Упадок реалистического театра, вызвавший Художественный Театр, но не исцеленный им, вызвал Евреинова на создание Старинного театра.

Евреинов считал, что падение театрального искусства обязано именно реализму; весь антитеатральный XIX век должен быть вычеркнут из истории театра, но, чтобы его возродить, нельзя просто использовать какую-нибудь одну, понравившуюся эпоху. Надо изучить все наиболее театральные эпохи, когда театр был в расцвете, не только изучить, но практически их осуществить: тогда составится богатый набор сценических приемов, навыков, действительность которых будет проверена и которые лягут в основу нового искусства театра.

Но театр не значит драматическая литература. В понятие театра входит, кроме драмы, вся постановка, игра актеров, а также публика, если она заражена театральностью и принимает то или иное участие в представлении. Воскресить театр — значит воскресить целый уголок культурной и общественной жизни определенного времени, где сам спектакль занимает только часть картины, дорогой сердцу истинного театрала. На почве старого искусства создать новое, а не педантически произвести мертвую археологическую реконструкцию, — вот к чему сводилась идея Евреинова, о которой он поведал своим друзьям в зиму 1906-07 гг. Ему хотелось проследить всю историю театра и возродить все эпохи, где театр достигал наибольшего развития. Удалось осуществить только два цикла: «театр средневековый» и «испанский», и совершенно подгото-

[1] П. А. Марков «Новейшие Театр. Течения», стр. 32-33.

вить цикл «комедии делл'арте», памятником чего осталась капитальная работа артиста Старинного Театра К. М. Миклашевского. Спектакли первого из них прошли в сезон 1907-1908 гг., второго — в зиму 1911-1912 гг. Общее название Старинного Театра объединяло эти манифестации, разделенные таким значительным промежутком времени. Во главе этих циклов стояли, кроме самого Н. Н. Евреинова, Н. И. Бутковская и бар. Н. В. Дризен; главным режиссером первого цикла был приглашен А. А. Санин.

Первый цикл охватывал различные типы представления (от XI до XVI века), заключая в своей программе: литургическую драму XI века «Три волхва», для которой Евреинов написал специальный пролог; миракль XII века «Действо о Теофиле» Рютбефа, пастурель XIII века «Игра о Робине и Марион» Адама де-ла Галль; моралитэ XV века «Два брата», и, наконец, два фарса XVI века — «О чане» и «О шляпе рогаче» Жана Дабондаса.

Каждый из этих спектаклей воскрешал ту или иную сторону театрального искусства своего времени, а также обстановку, в которой оно происходило. Так, для литургической драмы, была показана не только она сама, но ее представление предваряла сцена, разыгрываемая перед собором, в которой действовал народ, пришедший для созерцания представления.

Выдержанность внешнего вида спектаклей, к которым были привлечены лучшие русские художники: Бенуа, Добужинский, Шервашидзе, Рерих, Билибин, Чемберс, Щуко, слитность его со счастливо найденными приемами игры, обеспечили художественный успех первого цикла Старинного Театра. Второй цикл, посвященный испанскому театру XVII века, как более близкий нынешнему времени, принес и ясно выраженный успех у широкой публики.

Принцип, легший в основу спектаклей испанского цикла, был тот же, что и в первом. То перед зрителями воскресало представление, при свете факелов, в королевском парке Буен Ретиро на садовой сцене, отделенной роскошным занавесом, с чопорной церемонной игрой актеров, носивших гримы и костюмы причудливого

фантастического Востока, или пышно разодетых по картинам Веласкеца; то — бедная странствующая труппа грубо разыгрывала быструю комедию на жалких подмостках во дворе таверны между домами, на балконах которых помещаются некоторые из зрителей, перебивающих представление своими несложными замечаниями; то раскрывалась пышная сцена придворного театра при короле Филиппе IV, с тремя порталами и приподнятыми сценами, с богатыми сценическими эффектами, в роде бегущих облаков; а то новая странствующая труппа располагалась на площади, разбив подмостки на бочках или бревнах.

Для этих спектаклей выбор остановился не на обыкновенном театральном помещении, которое не позволило бы придать им всё разнообразие, которое замыслили устроители, но на большом зале большого выставочного помещения. Оно было отделано специально для этих спектаклей, по планам устроителей, специальные были сооружены подмостки, словом, всё было оборудовано так как того требовала вольная реконструкция испанских представлений периода их расцвета.

Среди множества хвалебных отзывов, которыми печать засыпала спектакли Старинного Театра, мы находим такие восторженные фразы:

«Это был роскошный пир искусства, это было священнодействие, это было таинственное рождение забытой красоты, красоты старины. В нашу плоскую бескрасочную жизнь, в наше житие чудом каким-то, клином каким-то вдвинулся Старинный театр, в котором умели плакать и смеяться до упаду. Это были незабвенные вечера, вечера чистой радости и жгучего наслаждения».

И автор этого отзыва помещает Старинный Театр среди тех «этапов нашего эстетического развития», которые со временем перечислит будущий «историк нашей культуры».

Метод художественной реконструкции, который я преподал и применил сам, в обоих циклах Старинного Театра назван мною не просто «реконструктивным» (что придало бы постановкам сравнительно-мертвечинный характер, часто свойственный историко-археологи-

ческим изысканиям), а «художественно-реконструктивным», потому что он открывает более широкое поле для сравнительно-свободного творчества. Режиссер, придерживаясь этого метода, обязан лишь войти в дух и мелочи исторической эпохи настолько, чтобы оказаться полномочным к работе как художник воспроизводимой им эпохи, а не как современный нам мастер, рабски воспроизводящий тот или иной мертвенно-книжный и иконографический материал. Разница, таким образом, между просто «реконструктивным» и «художественно-реконструктивным» методами столь же огромная, как между методами науки и искусства.

Сам собой напрашивается очень важный вопрос: имел ли Старинный театр влияние на сценическое искусство разбираемой эпохи?

В. Всеволодский-Гернгросс отвечает на этот вопрос утвердительно, находя — на страницах своей «Истории Русского театра», — что влияние Старинного театра на театральную жизнь в России было значительное.

«Между прочим, — говорит он, — эти опыты убедили нас в том, что в деле реконструирования применимы только условные, стилизационные приемы».

Происходит общее влюбление в пленительное искусство старинного театра. Этот театр, — говорит П. А. Марков, — становится учителем актерского мастерства. В. Э. Мейерхольд воскрешает пышный спектакль придворного театра Людовика XIV. Он ставит «Дон Жуана», окружая актера и зрителя мельчайшими чертами эпохи. Занавеса нет. Рампы нет. Просцениум вдается в зрительный зал. Портал, канделябры, пышный Louis XIV, башмаки по мягким коврам; кружева, парики, рапиры; прыжки, порхание, реверансы и арапчата — шныряющие по сцене, то поднимая выпавший из рук Дон Жуана кружевной платок, то подставляя стул утомленным актерам, арапчата — созывающие публику, объявляющие об антрактах».

Молодой режиссер Н. М. Фореггер влюбляется в искусство французских шарлатанов и площадный фарс. Он восхищен актерами-акробатами, актерами-фокусниками. Они играют, кувыркаясь, они представляют, фо-

кусничая, совершая головоломные прыжки и отпуская легкомысленные остроты. Это искусство большой высшей техники и виртуозности.

Но над всеми увлечениями — среди общей тяги к стилизации Старинного театра — господствует итальянская Комедия Масок великая «комедия делль'артэ», явившая самодовлеющее актерское мастерство во всем его блеске.

«Дон Жуан» (Мейерхольда) представляет собою «эхо прошедших времен», т. е. задачу, подобную задачам, которые ставил перед собою Старинный театр, с тою лишь существенной разницей, что, вместо попыток доподлинной реконструкции, перед нами стилизованная постановка эпохи Короля Солнца.

Эдуар Старк, написавший книгу о моей затее Старинного театра, пишет о том, что Евреинов и Миклашевский усердно подготовляли третий сезон, который, должен был быть посвящен итальянской «комедии делль'артэ», этой оригинальнейшей форме театрального искусства эпохи Ренессанса. Начать спектакли предполагалось осенью 1914 г. Но тут грянула война. К. М. Миклашевского, который особенно много потратил труда, на всевозможные изыскания в области итальянской комедии масок, призвали в ряды арми, и всё дело расстроилось.

Но то, что не удалось осуществить нам, директорам Старинного театра, то пытался тотчас же осуществить «переимчивый» Мейерхольд, основавший Студию, которая работала на основах Комедии Масок[2] и таким образом, — замечает П. А. Марков, — «Старинный театр» обнаружил актера, существенно отличного от актера современного театра.

Артист А. А. Мгебров видит в этой реабилитации актера, как существенного элемента в театре, нечто вроде революции и пишет в своей «Жизни в театре», что Старинный театр «был как бы началом подобной

[2] Слишком поспешная переимчивость Мейерхольда вынудила меня написать в петербургском «Журнале Журналов» 1915 г. (№ 1) статью под названием «Оригинальность за чужой счет». Мейерхольд постарался (и вполне резонно) написать возражение на мои обвинения.

революции, что об этом достаточно писалось в свое время и даже больше — указывалось, что именно Старинный театр был провозвестником и зачинателем самых различных исканий и новаторств в области театра. Раз это так, раз смог каким-то образом возникнуть Старинный театр, — говорит А. Мгебров, — значит, в этом была естественная потребность времени и возможно, эта потребность явилась именно, как следствие актерского кризиса, дававшего чувствовать себя всё сильнее и больнее.

«Театрализация, — пишет в заключение своей книги «Старинный театр» Эдуард Старк, — вот то существенно важное, что вытекло из всех действований Старинного театра и что отразилось во множестве явлений, наблюдавшихся в жизни русской сцены после Старинного театра и до наших дней. Сначала театральность, а потом уже всё остальное вплоть до литературы, вот лозунг, который приняли многие режиссеры, актеры, всякие манифестанты общественности, всё, что делало театр похожим на какую-то инсценированную газету. И если внимательно присмотреться к некоторым эпизодам жизни русского театра с начала деятельности Старинного театра и до наших дней, то обнаружится множество таких фактов, которые не появились бы, не будь Старинного театра. Петроградская студия Мейерхольда, со всеми ее достижениями в области актерской пластики, увлечение Гоцци с Гофманом, вся эта «Любовь к трем апельсинам» и другие аналогичные явления, что это — как не прямое последствие всего добытого Старинным театром? А спектакли Московского Камерного театра, руководимого Таировым, с его каприччио по Гофману, с его преображением Шекспира — что это опять-таки, как не прямое следствие всех вопросов, поставленных и разрешенных Старинным театром? В работе Студии Московского Художественного Театра также найдется не мало отголосков Старинного театра. Все эти столь модные сейчас разговоры о снятии рампы, о разбивке сценической площадки, о роли просцениума, о слиянии сцены с зрительным залом и т. под., — над чем усиленно старались петроградские и московские новаторы, талантливые и вовсе бездарные, —

все ведут свое начало от Старинного театра, все вдохновлены только им, хотя бы все «разговаривающие» и «действующие» и стали бы это отрицать», — говорит Эд. Старк.

4

С закрытием театра В. Ф. Коммиссаржевской, — констатирует В. Всеволодский-Гернгросс, — новое направление потеряло свою цитадель, потеряло остроту удара, потеряло свою кафедру и, растворяясь в театре реалистическом и натуралистическом, смягчалось и сглаживалось. Однако, оно, естественно, не могло этим довольствоваться; сознание того, что в сущности, будучи разбито внешне, оно подчиняло своему вниманию все остальные театры, заставляло продолжать лабораторную работу. В 1914 г. в Москве открылся Московский Камерный театр, учрежденный А. Я. Таировым. Но к этому времени новое направление было лишено своей новаторской остроты, и первое время этот театр имел значение преимущественно суммирующее, эпигонствующее. Будучи театром формальных исканий, Московский Камерный Театр окреп только с того момента, как уже успевший выдохнуться символизм заменился новым направлением — футуризмом.

Стремление Камерного Театра, — указывает П. А. Марков, — создать и утвердить самодовлеющее театральное искусство, основу которого он видит в актере; актер же ему видится, в основных очертаньях, таким, каким он явился в эпоху расцвета театра. Интересам и целям наиболее полного раскрытия этого специфического актерского искусства подчинены в театре Таирова все средства сценической выразительности.

«Соответствие какой-либо жизненной правде, — добавляет П. А. Марков, — устранено совершенно: перед зрителями проходит театральная жизнь с театральною обстановкою, с театральными декорациями, с театральными актерами».

Я думаю, не ошибусь, если скажу, что Таиров, директор и режиссер основанного им Камерного Театра — наиболее знаком и близок европейской публике.

Я думаю так потому, что Таиров трижды приезжал в Париж — в 1923-м, в 1927-м и в 1930-м годах, — и имел здесь значительный успех, как новатор театрального искусства. Представления его театра носили ту печать элегантного мастерства, которая всегда ценится парижанами, а самый репертуар Камерного Театра, на котором тренировалась его труппа, включал в себе такие известные пьесы, как «Фэдра» Расина, «Адриенна Лекуврер» Скриба и Легуве, «Жирофле-Жирофля» Лекока и др.

Я назвал Таирова «новатором» театрального искусства. Быть может следовало бы его назвать революционером?

Этот вопрос вызывает споры даже среди сторонников Таирова, т. к. в Советском Союзе слишком серьезно относятся к понятию «революционера в искусстве». Что же касается до врагов Таирова, то те, говоря о нем, вспоминают сцену из «Мадам Сан-Жэн»: «Когда я говорю о Таирове, я вспоминаю замечательную фразу Фуше в «Мадам Сан-Жэн»: Тюльери в огне, Париж охвачен пламенем революционного пожара, а Фуше сидит себе спокойно за кадками в прачешной знаменитой «бой-бабы» и занимается самоанализом:

— Есть, — говорит он, — революционеры и есть организаторы; я, скорее, организатор.

То же самое мог бы с успехом сказать о себе и Таиров.

Он не разрушал и не предавал огню — нет, он пришел уже тогда, когда старшее поколение новаторов расшатало здание натурализма и оставалось только ткнуть пальцем, чтобы оно развалилось окончательно.

Таиров не изобрел никаких новых слов, — впрочем, как он сам утверждал, он никогда будто бы и не хотел декларировать никаких лозунгов и манифестов, тем более, что всё новое, по его словам, является или комбинацией старого или просто чем-то весьма стародавним, но крепко позабытым. Как бы то ни было, а ему не пришлось открывать никаких Америк, а только строить из чужих кирпичей.

Таиров явился уже на самом склоне революционной волны. Эпигон-эклектик, он не «в революции» и даже

не «от» революции, он — только «около революции», и его театр революционен только в глазах той части публики, на которую всякая левизна вообще действует, как «зеленый порошок» на тараканов. В самом срединном существе своем Таиров глубоко консервативен и насквозь пропитан духом самого беспочвенного эстетизма. Диллетант, эстет, эпигон и эклектик — вот Таиров. Но стоит ли, в таком случае, уделять ему так много внимания?

Волею судеб, Таиров оказался в эти годы выдвинутым в первые ряды театральных работников, если не всей России, то — во всяком случае — Москвы: Ленинград его не принял и не признал.

Но, каковы бы ни были ошибки и заблуждения Таирова, его заслуга — создание Камерного Театра — несомненна. И, как бы мы ни оценивали этот театр с точки зрения новизны, полезности и современности, это явление большой культуры. Впрочем, моя речь не о театре, а об его создателе.

«Необходимо твердо и до конца проверить театрализацию, — писал Таиров в «Записках режиссера». — Театр есть театр... И путь к тому, чтобы этот кажущийся трюизм стал радостной былью, неизбежен и един. Это путь — театрализация театра». Подписано: «Таиров, 1921 г.». А почему не Фукс, не Евреинов, не Мейерхольд? — спрашивают советские критики, начиная с Г. Крыжицкого, автора «Режиссерских портретов», и указывают, что все мысли Таирова восходят к своим первоисточникам и, в частности, к моим книгам, проповедывающим театральность за 15 лет раньше Таирова.

Всё это совершенно верно. Но потому-то я и люблю Таирова, что он так широко воспользовался моей апологией театральности, которую я обнародовал вовсе не для того, чтобы она лежала под спудом, а чтобы ею могли пользоваться, на благо искусства все те, кому не хватает правильных теоретических основ.

Было бы сущей несправедливостью отрицать главнейшую заслугу Таирова в истории театра XX века: его школа — школа Камерного Театра — выработала актера, полностью владеющего своим телом, нервами

и теми научными данными, какие необходимы для сценического творчества.

«Попытки Таирова известны всей Москве, — писал А. В. Луначарский. — До революции Таирову пришлось ютиться в маленьких театрах, и традиционная Москва с некоторым торжеством даже отпраздновала «смерть» его предприятия. Однако, театр умирать не хотел. Коллектив, несмотря на свою молодость, оказался очень цепким, поверил в своего вождя и его звезду. Крупный талант Коонен, жены Таирова, согревал изнутри это дело. Театру стало легче жить после революции, при советской власти. Он получил лучшее помещение и несколько больше возможностей, чем раньше. Мне кажется, Таиров не станет отрицать, что хотя советская власть на его взгляд и была скуповата к нему, но всё же она сильно способствовала непрерывности и энергичности его работы. Поистине театр Таирова — есть Академический театр исканий, ибо он вносит в эти искания систему, спокойствие, теоретическую обдуманность и основательность в самом деле редкие. С самого начала Таиров относился к путям своего театра, как к постепенным этапам, и его богатые выдумкой, крайне любопытные, острые, но чисто внешние спектакли являлись подготовительным к тем, когда новый актер, о каком мечтал Таиров, виртуоз своего тела, сможет наконец, не забывая своего тела, вернуться к недрам, к нутру, к эмоции. После этого надо будет сделать еще один шаг и пронизать театр великим огнем идейности».

Короче говоря, Таиров, «готовясь возвестить миру свое новое слово», искал для него сначала подходящую форму выражения, а когда она будет найдена, — говорили злые языки, — останется лишь найти для нее содержание. Научились, мол, как говорить — остается только придумать, что сказать».

Так говорили злые языки, а добрые, как например, язык того же Луначарского, говоря то же самое, — допускали, что эстетическая часть истории Камерного Театра была, так сказать, обдуманной подготовкой к вступлению на путь социальной драмы...

«Хотя мы думаем, — оговорился Луначарский, —

что не случись революции, театр Таирова вырос бы... в эстетический театр для немногих утонченных интеллигентов!» — и на этом бы успокоился! — добавляли другие.

Такого рода шуточки и сарказмы, со стороны оппозиционеров Таирова, сразу оборвались, как только в воздухе взвилась дубина беспардонного диктатора, нацелившего удар по последнему из независимых в какой-то мере театров. Что бы там ни говорили о Таирове, он был одним из немногих деятелей искусства, который в продолжение долгого времени противопоставлял властям свою творческую волю, защищаясь от сталинского хомута. И тем самым даже у врагов своих вызвал уважение.

В 1949 году закрыли и его театр. Его самого, жену его Алису Коонен и других артистов Камерного Театра уволили, а сам театр был «реорганизован» и переименован в Московский Драматический Театр имени Пушкина.

Таиров не перенес такого афронта, и через год после ликвидации своего театра, на который он «ухлопал» всю свою жизнь, скончался.

Размеры настоящей книги — как я уже не раз давал понять о том, во избежание нареканий, — не дают возможности говорить о всех, достойных упоминания, театральных деятелях, останавливая внимание лишь на тех, кто так или иначе содействовал прогрессу театрального искусства в России, пытаясь более или менее удачно сказать в этой области новое слово.

Те же самые причины заставляют быть осмотрительно-экономным в повествовании о театрах, заслуживших, благодаря своим руководителям, отлично подобранному коллективу артистов и отдельным талантам, среди них — глубокое уважение со стороны просвещенной публики и критики.

Театров в России было и есть величайшее множество: достаточно сказать, что в России было раньше 52 губернии и каждый губернский город имел прекрасно оборудованный театр, с хорошо подобранной труппой, игравшей, не отставая от столичных театров, кроме классических произведений, и новейший репертуар как

оригинальный, так и переводный. Уездные города России стремились не отставать в свою очередь, от губернских. Стоит лишь назвать такие театры в провинции, как Синельниковский в Харькове, Соловцовский в Киеве, антрепризы Самарина, Струйского и других, напомнить о таких прекрасно налаженных в столицах театрах, как театр Незлобина, театр Корша в Москве, или театр Литературно-Художественного Общества (Суворинский Малый Театр) и Передвижной Театр Пав. Гайдебурова, в Петрограде, — чтобы стало ясно, для людей малоосведомленных в театральных богатствах России, что слава ее отнюдь не ограничивается одними императорскими театрами, МХТ'ом и театрами тех новаторов, какие перечислены в цитированной мной Encyclopedia Britanica.

Но в общем все эти театры были более или менее удачными копиями императорских театров или передовых («авангардных») театров обеих столиц Российской империи.

«У нас не хуже, чем в передовых столичных театрах! — вот в каких словах выражалась «амбиция» этих многочисленных театральных предприятий. И если мы здесь «замалчиваем» их, то вовсе не из недостатка уважения к их культурной и плодотворной деятельности, а из принципиальных соображений и экономии места, уделяемого на этих страницах, главным образом, новым, отличным от прочих, оригинальным и показательно-прогрессивным театрам России.

В числе таковых театров необходимо уделить место таким наредкость своеобразным театрам, как сатирический театр Кривое Зеркало и Театр Летучей Мыши — оба, возникшие в 1908 г. и просуществовавшие в России до стеснительных декретов, порожденных Октябрьской Революцией.

Когда в сутолоке общественной жизни, получившей крайне напряженный характер в России, в начале XX века, — появился новый вид спектакля, обозначившийся, как —театр миниатюр», — некоторые из вдумчивых критиков увидели в данном явлении, нечто исторически-необходимое и, в своем роде, ценное для эволюции театрального искусства. И это потому, что «очень часто

процесс эволюции, — по замечанию А. Р. Кугеля, — требует известного распада, дезинтеграции, именно для того, чтобы дать отяжелевшему от прямолинейной эволюции социальному явлению возможность дальнейшего развития. Усложненная механизация, разрастание театра настолько увеличилось, что мешали росту, рутинизировали театр». («Листья с дерева»). Надо было найти новую форму — раздробить театр на первичные элементы, сжать его, конденсировать».

Такова была в общем принципиальная идея, появившаяся у одного из основоположников Кривого Зеркала, в отношении обновления громоздких форм, в какие стало облекаться почти везде в Европе театральное искусство.

Как эта идея, так равно и другие соображения, возникшие под влиянием Запада (с его культом Klein Kunst и Ueberbrettel) послужили, в один прекрасный день, базой для самого проекта жены А. Р. Кугеля, известной артистки З. В. Холмской, создать совсем особого рода театр, подвижной, легкий, «острый», предоставляющий простор индивидуальности и совершенно свободный от рутины, в своем сатирическом подходе к явлениям общественной жизни.

«Сказано — сделано». Как раз, к тому времени, в великолепном дворце князя Феликса Юсупова — графа Сумарокова-Эльстона, открылся театральный клуб, и при клубе — небольшая зрительная зала с подмостками, не плохо оборудованной сценой и отделением для небольшого оркестра. Вот в этом-то помещении и обосновался, на первых порах, театр, коему присвоено было названием Кривого Зеркала. Этим названием, — по мнению А. Р. Кугеля, — была «предопределена дальнейшая судьба театра, ставшего почти исключительно театром сатирическим, театром пародий и эксцентрического смеха».

Можно смело сказать, что этот театр, как своим репертуаром, так и артистическим исполнением, был театром подлинно-интеллигентской публики, с хорошо развитым художественным вкусом.

Для «Кривого Зеркала» сочиняли специально пьесы такие авторы, как знаменитый Леонид Андреев, поэт

Федор Сологуб, композитор Илья Сац. Заведующим музыкальной частью состоял в этом театре композитор и дирижер Владимир Эренберг. Репертуарный совет состоял из самого Кугеля, Б. Ф. Гейера, Л. Н. Урванцова. Играли в Кривом Зеркале только испытанные комики с Антимоновым и Подгорным, Лукиным и Мих. Разумным во главе, и первоклассные артистки, как скажем, З. В. Холмская и Т. К. Дейкарханова, отлично отдававшие себе отчет сатирической ценности в исполняемых ими ролях.

Было бы напрасной попыткой, в этой сжатой истории театра, упомянуть все те сатирические пьесы, какие были поставлены с успехом на сцене Кривого Зеркала, в продолжение десятилетнего процветания этого театра (с 1907 по 1917 г.). Достаточно сказать, что с переездом Кривого Зеркала в более обширный Екатерининский Театр (с 750 местами), когда я начал работу в нем, в качестве главного режиссера, члена Художественного Совета и драматурга, мне одному пришлось поставить за 7 лет моего участья в руководстве Кривым Зеркалом около 100 пьес. Я остановлюсь поэтому лишь на таких, какие критика благоволила признать chefs d'oeuvr'ами.

Самым замечательным созданием Кривого Зеркала (можно сказать, «памятником», какой этот театр сам себе воздвиг) без всякого сомнения, является «Вампука, невеста африканская», образцовая опера в 2-х актах, сочиненная Вл. Эренбергом на либретто М. Н. Волконского.

Эта пародия на оперное искусство и на «классическую» форму его представления на сцене чуть не сразу и совсем непосредственно произвела настоящую революцию в театре, после которой сценический шаблон, в особенности оперный, оказался отмеченным смехотворным клеймом; причем клеймо это — что особенно ценно — было таких размеров, что стало вмиг различаемо самыми близорукими зрителями.

Конечно, и раньше тонким меломанам мозолили глаза и уши воспринимавшиеся, на оперной сцене, банальности; но с ними легко мирились, как с неизбежной условностью. После же Вампуки, вся театральщина в

опере предстала перед невзыскательной публикой в дурацком колпаке и с позорным клеймом — «на смех и поругание» миллионных масс.

«Вампука», «вампучить», «вампукность» и другие производные от имени этой «Невесты Африканской» стали в русском театре подлинными терминами. Вместо того, чтобы говорить певцу «это неестественно», стали говорить «это как в «Вампуке»; если певица не желала петь лежа или на втором плане (когда то требовалось по тексту), ее стыдили той же «Вампукой» (мол, это лишь в «Вампуке» примадонна поет непременно у рампы и обязательно стоя); если хор механически жестикулировал — над режиссером смеялись: «это же чистейшая «Вампука» и т. д.).

В результате своего ошеломительного успеха «Вампука» стала магическим словом, от которого сразу же зашаталось и рухнуло скоро «трафаретное» оперное (да и не только оперное) театральное искусство.

Я не знаю другого случая в истории театра, когда пустячная на вид пародия-шутка возымела бы такое поистине неотразимое влияние и привела бы в конце концов к изменению стиля сценического исполнения.

Как известно, внушительный успех пародии достигается не тогда, когда смеются над самой пародией, а когда смеются над тем, во что метит данная пародия.

Величайший успех «Вампуки» обнаружился внушительным образом не в стенах театра Кривого Зеркала, где смеялись над самой пародией, а в стенах тех театров России, где представлялись еще, по шаблонам итальянского драматического искусства, такие «образцовые» произведения, которые до мелочей напоминали незабвенную «Вампуку».

О том, какое огромное воздействие на чисто оперное искусство оказала «Вампука», можно судить хотя бы по тому факту, что основывая, в Петербурге, вслед за «Вампукой» Музыкальную Драму Лапицкий — явно для всех — исходил не столько из желания быть как можно ближе по духу к Московскому Художественному Театру, сколько из стремления быть как можно дальше по стилю от «Вампуки».

Эта Музыкальная Драма, много лет подряд удачно

конкурировавшая с императорским Мариинским театром, впала, однако, в другую крайность — не менее смешную в оперном искусстве, а именно: в «натурализм, претендовавший представить на сцене столь чуждое жизнеподобия произведение, как оперное, со всеми бытовыми подробностями самой жизни (где, как известно, люди объясняются не речитативами, не в стихах, не под оркестр и т. п.).

Такого рода крайность вызвала пародию, которая имела, на сцене Кривого Зеркала успех не меньший, чем «Вампука». Я имею в виду 2-хактную пьесу «Четвертая стена», которую считаю, среди своих сатирических пьес, исключительно удачной по форме и поучительной по содержанию. Я показываю режиссера, который, желая поставить «Фауста» с максимальным реализмом, принужден не только выкинуть сцену омоложения Фауста (такое превращение являлось бы скорее сказочным, чем принадлежащим к реальной жизни, ликвидировать заодно Мефистофеля), (кто же теперь верит в существование дьявола и кто же не знает, что Мефисто ни кто иной, как злой дух, коим Фауст одержим?), отказаться от стихотворной речи и музыки, (т. к. люди в реальной жизни не говорят друг с другом стихами да еще распевая их на все лады!), если уж идти к стопроцентному реализму, надо чтобы действующие лица к тому же объяснялись по-немецки (не забудьте, действие происходит в Германии!) и в довершение всего не забудем также о четвертой стене, которую надо воздвигнуть между зрителями и артистами (где же вы видели дома с 3-мя стенами?). Словом Фаусту, чтобы быть видимым публике, остается лишь показываться в окне. Актер, изображающий Фауста, оказывается покладистым и «дело налаживается» как нельзя лучше, только вот беда: на первом спектакле... он сходит с ума.

«Трудно выбрать, — признается Евг. Зноско-Боровский, в своей книге «Русский Театр начала XX века» — среди множества по большей части коротеньких пьес, те, которые дали бы наилучшее представление о жанре этого театра и о работе в нем Евреинова. Но, вот, например, первый акт комедии Гоголя «Ревизор».

Кривое Зеркало ставит его в один спектакль на четыре разные манеры: постановка традиционная, постановка Станиславского, Рейнгардта, Крэга. Нет нужды, что последние двое этой пьесы не ставили, приемы их работы метко подхвачены Евреиновым, и мы видим яркую пародию и каррикатуру на постановки самых прославленных современных режиссеров. Натуралистическая постановка Станиславского, где всё, как в жизни, где персонажи говорят медленно, объясняя каждый свой поступок, с массой вводных сцен, непредвиденных автором и замедляющих действие, сменяется мистическими и символическими откровениями Крэга, где люди русской провинции превращаются в абстрактные схемы, видения потустороннего мира, среди уходящих в небо ширм. А вот Рейнгардт с грубыми фигурами, энергичными жестами, где все действующие лица наполовину военные. «Этот же театр дал возможность Евреинову реализовать одну из его идей, не стоящих в непосредственной связи с его главными работами о театре и театральности, но и не вовсе чуждых им. Речь идет о «монодраме».

«По мнению Евреинова, — указывает Зноско-Боровский, — каждая пьеса должна быть драмой или комедией одного персонажа, центрального героя. Множество действующих лиц, выводимых с их собственными страданьями или радостями должны быть показаны с одной точки зрения, именно, с точки зрения героя, в зависимости от его отношения к ним. Так, если герой влюблен в девицу и она кажется ему неземным созданием, ангелом, то в виде такого неземного создания ее следует и выводить. Если их счастью препятствует кто-нибудь из родственников девицы, который потому и кажется герою монстром, то таким злодеем его надо и изображать.

На сцене это дает возможность целого рода самых остроумных эффектов, ибо позволяет отражать все перемены настроений героя во вне, извлекая их из его души и проэцируя в образе других людей.

В этом плане Евреиновым была написана пьеса под названием «Представление любви». Кое-кто из других писателей тоже по своему попробовал применить эту

теорию, через несколько лет после издания «Студии импрессионистов» в 1910 г., и в частности Б. Ф. Гейер написал пьесу «Воспоминания», поставленную в том же Кривом Зеркале. Сцена вынужденного брака, показанная в первом акте, представляется в следующих, как воспоминания различных присутствовавших на ней лиц, причем заключает эту серию старушка-мать, уже всё перезабывшая, сохранившая в памяти лишь отдельные разрозненные черты, которые всё тонут в окутывающем ее мраке. Одно и то же событие, — подчеркивает Евг. А. Зноско-Боровский, в своем отзыве об этой монодраме, — оказывается, таким образом словно совсем разными происшествиями, ибо каждый вспоминает его совсем по-своему, отводя себе преимущественную роль, и, если здесь действует не только персонаж, как требует теория Евреинова, то принцип остается тем же, именно, что объективный мир должен уступить место представлению о нем действующих лиц. Внешнего мира, как такового, не существует, или мы его не знаем; существуют лишь наши о нем представления, которые и должно показывать».

Главный довод, — продолжает Евг. А. Зноско-Боровский, — который выставляли против монодрамы, заключается в том, что зритель узнает героя через других персонажей и их взаимоотношения, и если их упразднить и заменить представлениями о них героя, то мы прежде всего не сможем узнать и понять его».

На это Зноско возражает ссылкой на те произведения, где повествование ведется от имени воображаемого лица, которое рассказывает события и представляет всех действующих лиц в том виде, как они ему кажутся, а не каковы они на самом деле, или в мыслях автора. Но эта ссылка сужает значение монодрамы в театре. В качестве же приема постановки, поскольку она не впадает в каррикатурность, эта теория может дать очень счастливые результаты.

Другим театром «веселого жанра», близкого к типу «театра-кабарэ» была прославившаяся на весь мир «Летучая Мышь» Никиты Балиева, которой он придал совершенно оригинальный интимный характер.

В противоположность Кривому Зеркалу, включав-

шему в свои программы 3-4 пьесы — Летучая Мышь заполняла свои программы множеством «номеров» (до 10-15-ти), среди коих, рядом с короткими пьесками, фигурировали сольные выступления артистов оперы или балета, в специальной для них инсценировке. Вместе с тем характер программы театра Балиева, будучи, по существу «кабарэтным», не придерживался какой-нибудь определенной тенденции, кроме чисто художественной и «развлекательной», в то время как программы Кривого Зеркала носили всегда печать сатиры, пародии, издевательского гротеска.

Типичная программа Летучей Мыши состояла обычно из нескольких сценок с пением, в костюмах и декорациях, из двух-трех коротеньких фарсов или эксцентричных скэтчей, из инсценировок прославленных произведений Пушкина, Гоголя, Максима Горького и др. и из комических монологов самого Никиты Балиева, комментировавшего (на ломаном языке заграницей) представлявшиеся вещи.

Было в этих программах отведено должное место и юмору, и «красоте как таковой», и музыке, и драматическому элементу, и чисто актерскому искусству, а больше всего — декоративному искусству, принадлежавшему кисти известнейших художников, как, например, Сергею Судейкину, Сапунову, Николаю Ремизову.

Происхождения «Летучая Мышь» очень знатного: ее жанр восходит к «капустникам» Московского Художественного Театра, на которых случалось выступать, в несвойственных ему смехотворных ролях, Федору Шаляпину, композитору Рахманинову, самому С. К. Станиславскому и В. Н. Немировичу-Данченко.

Среди множества остроумных, а главное комических «номеров», Станиславский, рассказывая, в книге «Моя жизнь в искусстве», об этих «капустниках», останавливается как на примере, на следующем цирковом номере:

«Выкатывали огромную пушку. Выходил маленький Сулержицкий в какой-то непонятной иностранной форме из кожи и клеенки. Он говорил длинную речь, пародируя англиский язык. Переводчик объяснял, что англичанин предпринимает опасное путешествие на

Марс. Для этого его положат в пушку и выстрелят. Появлялась жена, происходило трогательное прощание, тоже на якобы английском языке. Потом к бесстрашному офицеру подходили В. И. Качалов и В. Ф. Грибунин, одетые в непонятную форму каких-то артиллеристов. Они только-что прочистили пушку и смазали ее маслом, а теперь, с небольшими масленками от швейной машинки в руках, подошли и прыскали масло на клеенчатую одежду бесстрашного полковника: благодаря такой смазке, англичанин будет лучше скользить при выстреле по жерлу пушки. На верхнем ярусе зрительного зала был поставлен большой круг, обтянутый белой папиросной бумагой, подобно тем, через которые в цирке прыгают наездники. Всё готово. Прощание кончено. Храбрый полковник говорит последнюю прощальную речь перед далеким путешествием. Его подымают к жерлу пушки, — он скользит и скрывается в нем. Потом В. И. Качалов и В. Ф. Грибунин кладут пыжи, заколачивают их потуже, всыпают порох, зажигают фитиль на длинной палке и, с большими предосторожностями, на расстоянии поджигают заряд. Вся публика, особенно дамы, в волнении и ожидании оглушительного выстрела старательно затыкает себе уши. Но к удивлению всех, раздался лишь звук детской игрушечной хлопушки, хотя при этом оба, поджигавшие солдата упали от сотрясения, и зал огласился страшным криком: бумажный круг прорвался, в отверстии его показалась на верхнем ярусе фигура бравого полковника Сулержицкого, и военный оркестр заиграл торжественный туш. Курьезнее всего то, что один из зрителей видел летящего в воздухе Сулержицкого.

«В качестве конферансье, — вспоминает там же Станиславский, — на этих капустниках впервые выступил Н. Ф. Балиев. Его неистощимое веселие, находчивость, остроумие — и в самой сути, и в форме сценической подачи своих шуток, — смелость, часто доходившая до дерзости, умение держать аудиторию в своих руках, чувство меры, умение балансировать на границе дерзкого и веселого, оскорбительного и шутливого, уменье во-время остановиться и дать шутке совсем иное, добродушное направление, — всё это делало из

него интересную артистическую фигуру нового у нас жанра».

«Среди шуток и забав артистов, — добавляет Станиславский, — на капустнике выделились некоторые номера, которые намекали на совсем новый для России театр шутки, каррикатуры, сатиры, гротеска. За это дело и взялись Н. Ф. Балиев и талантливый Н. А. Тарасов. Сначала они основали, в подвале дома Перцова у Храма Спасителя, нечто вроде клуба артистов Художественного Театра. Там, в интимной компании, веселились и шутили артисты нашего и других театров. Впоследствии образовался театр Летучая Мышь, который, в силу разных условий, принужден был изменить прежнее направление в сторону красивых, нередко подлинно художественных картинок и сценок, с пением, танцами и декламацией. Этот репертуар, ставший типичным для Летучей Мыши, прогремел на весь мир и достаточно известен.

Одну из последних программ «Летучей Мыши (на французском языке) Балиев попросил, в Париже, поставить меня и я счастлив засвидетельствовать, как один из авторов данного спектакля (где была представлена между прочим оперная пародия «Любовь Жана Пьера», державшаяся целых три сезона в турнэ Летучей Мыши), что я мало где видел за кулисами такую исключительную заботу о каждой театральной мелочи и такую редкую в наше время щедрость дирекции в затратах на постановку, как у Никиты Балиева.

Могу, положа руку на сердце, засвидетельствовать, что я также мало где видел на сцене такой исключительный состав артистов какой был любовно подобран Никитой Балиевым. Достаточно указать на такого исключительно тонкого, интеллигентного и несказанно талантливого артиста, как В. А. Подгорный и, можно сказать, «премьершу» Летучей Мыши, неподражаемую по своей индивидуальности и мастерству артистку Т. Х. Дейкарханову, которая после МХТ'а и Летучей Мыши обосновавшись в США, оказала наибольшее влияние на метод обучения в театральных школах. Немудрено, что в настоящее время почти все лучшие драматические

студии США приняли ее программу преподавания драматического искусства.

При жизни Балиева говорили, глядя на успех его Летучей Мыши, что «ему везет». В связи с этим невольно вспоминается изречение знаменитого Суворова, успехи которого на поле брани объяснялись исключительно «счастьем»: «Всё счастье да счастье? Нет, господа, надо когда нибудь и уменье»!

Создать свой собственный жанр в театре, — для этого одного счастья недостаточно.

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Автору «Истории русского театра», Николаю Николаевичу Евреинову, судьба не дала дожить до появления в свет его книги. Он умер в 1953 году, вскоре после того как им были отосланы в Издательство последние главы его труда.

Н. Н. Евреинов родился в 1879 году в Москве, в семье инженера-мостовика. Мать Н. Н. происходила из старинной французской семьи. Профессия отца способствовала тому, что семья часто меняла место своего жительства. Н. Н. поступил в гимназию, когда семья жила в Пскове. Рано проснувшаяся в мальчике любовь к театру нашла свое выражение в том, что в один прекрасный летний день он сбежал из дому, поступив в бродячий цирк, дававший представления в окрестностях Пскова. В цирке мальчик выступал на ролях клоуна и акробата. Семья тем временем переехала в Петербург. Вскоре после этого Н. Н. вернулся домой и поступил в училище Правоведения. Кроме училища он окончил СПБ консерваторию. В течение нескольких лет Н. Н. состоял на службе в одном из ведомств министерства путей сообщения. Но тяга к театру победила, и с 1905 года Н. Н. навсегда связывает свою судьбу с жизнью русского театра. Здесь он выступает как режиссер, драматург, теоретик и искатель новых творческих путей для театра. Впрочем об этой стороне своей деятельности Н. Н. сам рассказал в десятой главе настоящей книги.

В 1925 году Н. Н. покинул Советский Союз, поселился в Париж, где и скончался 7 сентября 1953 года.

ОГЛАВЛЕНИЕ

63

Printed in the U. S. A.
RAUSEN BROS.
142 East 32nd Street
New York 16, N. Y.
85